الموسوعة الصغيرة

٣٤

فن الترجمة

ترجمة د. حياة شرارة

الموسوعة الصغيرة

- ٣٤ -

فن الترجمة

تأليف

ك . سورينيان
س . فلورين
فل . روسيلس

ترجمة . د . حياة شرارة

منشورات وزارة الثقافة والفنون

١٩٧٩ الجمهورية العراقية

تقديـم

لقد غدت الحاجة الى الترجمة ، فـي عصرنا الراهن ، عصر الشعوب والثقافات ، في تصاعد مستمر يوما بعد آخر . ذلك أنها احدى الوسائل التي لا غنى عنها . للتمارف والتقارب والتفاهم والتفاعل بين الشعوب وثقافاتها .

والترجمة الفنية ليست مجرد نقـل افكار ، أو أعمال من لغة الى أخرى ، بل هـي بالدرجة الاولى ـ عملية ابداعية ـ .

« فليس المترجم الجيد من يترجم مـن لغة لاخرى . بل من يمتلك مدى رحبا للعمل ، فهو يترجم تفكيرا لغويا معينا الى تفكير لغـوي مغاير ، ومن مجموعة معقدة الى مجموعـة

معقدة اخرى . ولا يقتصر على نقل المدلول الدقيق وانما النبرة والايقاع والوتيرة والنغمة وبكلمة اخرى : اللون العاطفي الفردي المكثف للنتاج الفني فهو يترجم الاسلوب وروح النتاج الأدبي عبر الادوات اللغوية » .

والمقالات الثلاث التي نقدمها تؤكد على هذا المفهوم في نظرية الترجمة .

المقالة الاولى للكاتب الارمني « سورينيان » وفيها يعرض لنا تجربته في ترجمة « الاخوة كارامازوف » من الروسية الى الارمنية . والمقالة فضلا عن انها تدخل في باب نظرية الترجمة ، فانها تنطوي على ملاحظات نقدية تتعلق باسلوب دستويفسكي .

والمقالة الثانية للكاتب البلغاري فلورين ، يركز فيها على أهمية استخدام المترجم للمعاجم ـ على اختلاف انواعها ـ مهما بلغ تمكن المترجم من اللغات التي يترجم منها واليها .. فمترجم الادب الفني الذي يترجم بدون استخدام المعجم ، ليس مترجماً على العموم ! على رأيه .

اما المقالة الثالثة فهي للكاتب السوفيتي روسيلس وفيها عرض لكتاب يضم مجموعة مقالات تاريخية ـ نقدية ونظرية لمجموعة من

المترجمين البلغار ـ صدرت في صوفيا تحت عنوان « فن الترجمة » .

نتبين من خلال هذه المقالات ، مدى الاهمية التي توليها الشعوب للترجمة ، واهميتها في تقارب وتفاعل الثقافات .

نامل ان يجد فيها القارىء العربي الذي يقرأ « ترجمات » لا يفهم منها شيئاً .. جواباً لحيرته ! وان يجد فيها المترجم ـ او مشروع المترجم ـ عوناً يدفعه الى بذل المزيد من الجهد لاستكمال أدواته ، قبل البدء بالترجمة .

« التحرير »

« الأخوة كارامازوف »

بقلم ك . سورينيان

تحدثت مرة مع مارتيروس ساريان عن احدى لوحاته ، وجرى الحديث في يرفان قبيل خمسة اعوام . فاصغى الي بانتباه ثم عقب قائلا :

ـ كل فرد ينظر الى اللوحة من زاويته الخاصة . ان ما قلته هو الصدق عينه لأنك رأيت نفسك في هذه اللوحة . واذا لم ير الانسان نفسه في النتاجات الفنية فانها لا تمثل اية قيمة عنده .

قبل عشرة اعوام خلت التقيت في موسكو بوليم سارويان الكاتب الامريكي المعروف ، وعلى الرغم من انه يكتب باللغة الانكليزية فهو ما يزال ارمنيا اصيلا وتحدثنا باللغة الارمنية الغربية ، فانا انتمي ايضا الى الارمنية الغربية سلفا .

وقلت له لقد ترجمت قصتك « العربي المسكين » .

ـ وهل شعرت انك انت نفسك تكتب هذه القصة ؟

ـ طبعا لقد خامرني هذا الشعور .

ـ اذن انا واثق من انك ترجمتها ترجمة جيدة .

ساروي لكم ، بعد هاتين الحادثتين ، قصة ربما تبدو غريبة لحد ما . وعلى كل حال فهي لا تخلو من الغرابة بالنسبة لي بالذات ، لانها انتهت قبيل بضعة ايام . اجل لقد وصلت مرحلة النهاية ولكنها لا تزال قصة حياتي التي بدات منذ زمن بعيد جداً .

قرات للمرة الاولى قبل ربع قرن او اذا توخينا الدقة ، قبيل ثمانية وعشرين عاما في جزيرة قبرص «الاخوة كارامازوف» لدوستويفسكي قراتها بالانكليزية لانني لم اكن يومئذ اعرف الروسية . كان عمري سبع عشرة سنة وكنت اعيش وادرس في الكلية الارمنية التي تستقبل ابناء وبنات الارمن ـ اللاجئين الذين يتسمون بالذكاء وقد اسست مثيلاتها في

بلدان شرق البحر الابيض المتوسط بعد الحرب العالمية الاولى . لقد ولدت في اثينا وقضيت سنوات الطفولة فيها . واطلعت فقط اثناء وجودي في الكلية على عالم الكتب الحقيقية الواسع ولم اقنع بالكتب الارمنية وحدها واخذت اتعلم بسرعة الانكليزية والفرنسية .

كان اول تعرفي على دوستويفسكي باللغة الارمنية ، حيث احتوت مكتبة الكلية على مجلد صدر عام ١٩٣٤ في يرفان يتضمن اربع نتاجات قصيرة لدوستويفسكي : « المساكين » « الليالي البيض » « نكتة رديئة » و « المقامر » ؛ وهزتني « المساكين » هزة حقيقية لا تقل عنها الهزة التي احدثتها لي سيرة الكاتب الشخصية التي اطلعت عليها في مقدمة هذا المجلد . ولكن كتبه الاخرى لم يكن لها وجود في اللغة الارمنية ، أو على الاقل لا توجد في كليتنا . وبعد تحري المكتبة عثرت على روايتين كبيرتين في اللغة الفرنسية هما « الجريمة والعقاب » و « الابله » . واتذكر الشعور الذي راودني وانا احملهما من المكتبة ، كنت احس انني اكتشفت كنزا . ومن حسن حظي اني وجدت مقالة لستيفان زيفايج عن دوستويفسكي باللغة الفرنسية ايضا .

لكنني لم استطع الحصول على « الاخوة

كارامازوف » ولا ادري لماذا جذبني عنوان هـــذه الرواية . وقد ايقظت الملاحظات المثيرة لستيفان زيفايج بخصوص ال كارامازوف حب الاستطـلاع عندي . ما العمل ؟ شكوت مرة لمدرس اللغة والادب الارمني قائلا لماذا لم تترجم روايات دوستويفسكي الى لغتنا القومية ؟ وكان مدرسنا فاغية ناغيـــان الشاعر الارمني المهاجر المشهور والـــذي يعيش حاليا في بيروت ويدرس فيها اصـــغى الى كلامي مبديا تعاطفه معي وخبأ لي في اليوم التالي مفاجأة كبيرة : لقد جلب لي من مكتبته الخاصة « الاخوة كارامازوف » باللغة الانكليزية . امسكت بالمجلـد السميك ذي الغلاف الاسود وهرعت الى غابـــة اشجار السنط المتفتحة وانزويت هناك طوال اليوم ناسيا الدروس ووجبة الغداء واخرجني الغســق وحده من حالة الاستغراق التي كنت فيها .

ثمة كتـــب تلعب دورا حاســمـا في حيــــاة الانسـان . واصبحت رواية دوستويفسكي العظيمة التي تعتبر احدى روائع الادب العالمي ، كتابا مــن هذا النمط ، وبعد بضعة ايام تغيرت الحياة تماما بالنسـبة لي : بدات تتكشف امام رؤيتي الباطنية النفس البشرية واعماق الحياة التي لا يســبـــر غورها . كنت احلق احيانا في قمم الفرح المضيئـة عندما يغني ميتيا كارامازوف نشيده من السجن ،

او اهبط احيانا اخرى في هوة سحيقة من الالام وانا اصغي الى ثورة ايفان كارامازوف الهائلة . ماذا يمثل كل هذا لروحي الفتية السعادة ام العذاب ؟ من الصعب تحديد ذلك .

قال اينشتاين لرومان رولان انه لم ينفعل باية رواية مثلما انفعل بـ « الاخوة كارامازوف » وقد ساوره احساس « مضيء بهيج » عندما قرأ هذه الرواية . ومن جهة اخرى ثمة فكرة شائعة تعتبر دوستويفسكي كاتبا قاسيا قاتما . بعض القراء يؤلهونه واخرون يخافونه ، ثمة من يعتبره قديسا وآخرون يرون فيه عبقرية شيطانية . ولا ينتهي التناقض عند هذا الحد ، ففي مطلع قرننا وجد بعض النقاد الذين كادوا يرفضون فنه ، ولكن كتابا عالميين كبارا اعترفوا ، بشكل او بآخر ، بتأثير دوستويفسكي عليهم وقد بنى توماس مان احد الفصول الرئيسية في رواية « الدكتور فاوست» على نمط الحوار الذي دار بين كارامازوف والشيطان ، ودهش همنغواي الشاب كيف يستطيع دوستويفسكي ان يكتب هذه الكتابة الرديئة ، ويهز القارىء هزات عنيفة . ويشير النقاد الاديبون الى انه لم يكتب بصورة « رديئة » بل خلق الاسلوب الملائم لمهامه الفنية .

لم يحظ ابداع دوستويفسكي وحده باهتمام

خاص ، بل كانت شخصيته أيضا وتاريخ حياته المفعمة بالالام موضع اهتمام دائم واثارة للعاطفة والقلق والاحترام والشعور الغريب بالالم . لم تكن الكتابة عند دوستويفسكي مجرد قضية ادبية وانما كانت بصورة رئيسة : فرضا املاه ضمير عبقري معذب ولذلك لا تبدو رواياته احيانا مجرد نتاجات ادبية وانما مذكرات غير مباشرة لمعاناة وتفكير عميقين يرفدهما ضميره المتالم ، دفعته الالام المبرحة الى كشف الطبقات العميقة في النفس البشرية بمبضع جراح ، لا بهدف ادانة الانسان ، بل في سبيل العثور على معنى لوجوده وليبجل الشمس المنبعثة من اللجج العميقة فيه .. وضع ادبه كله في خدمة الاوامر الوجدانية القاطعة ولذلك لم يكن فنه فنا رديئا او جيدا ، بل عظيما . ايقظ هذا الفن العظيم ضمير القارىء وهزه . ولا مناص للضمير المضطرب ــ كما هو معروف ــ من المواجهة الصريحة للناطق بالحق والخائف منه .

وبكلمة واحدة يمسك دوستويفسكي الانسان في الموضع الموجع . تصوروا فتى ارمنيا عمره سبع عشرة سنة ولد في الغربة من ابوين مهاجرين ، يسيطر عليه ، منذ طفولته ، الوعي بالمصير التراجيدي لشعبه وعاش اثناء الحرب

العالمية الثانية بمدرسة داخلية في قبرص مقطوعا عن والديه اللذين يعيشان في المناطق التي احتلتها القوات الهتلرية من اليونان . ثم يقرأ « الاخوة كارامازوف » في فترة المراهقة وتحت ظل هذه الظروف ؟!

وتصوروا لوحة اخرى : تربان من اولاد المدرسة الداخلية قادمان من اليونان ، كانا قد اصغيا لاسطوانة السيمفونيةالخامسةلتشايكوفسكي وجلسا في ليلة مقمرة على الصخور يحيطهم شذى اشجار الصنوبر حول البحر الابيض المتوسط وامامهم مدرج المسرح واحراش سفوح الجبال ، ويسود المكان سكون مطبق ؛ وهناك بعيدا بعيدا يموت ويعاني ملايين الناس من اهوال الحرب بينما يتفلسف هذان الصبيان عن الحياة والعالم والنجوم المبعثرة فوق رؤوسهم . يتحدث احدهما للآخر بحماس عن ثورة ايفان كارامازوف ، والعالم الذي يعوزه الانسجام ويتكلم عن اليوشا الذي سجد على الارض في ليلة ساكنة ، عندما « لامست الاسرار الدنيوية السماء » ، وحضنها « وقبلها باكيا ساكبا دموعه مقسما ــ وهو في غاية التاثر ــ ان يحبها ويحبها الى ابد الآبدين » . يتحدث هذا الفتى ثم يهتف فجاة في سورة من الحماس !

ــ اقسم لكم انني سأترجم هذه الرواية !

وفعلا فكرت تفكيرا جديا بترجمتها . واخذت ابحث عن ترجمة الرواية في الفرنسية واليونانية والتركية لغرض مقارنتها مع الترجمة الانكليزية وفي سبيل الاطلاع على طريقة ترجمة الاخرين . ولكني لم اعثر لها على اثر . واخيرا شرعت اترجم مباشرة عن الانكليزية . ولكن ما كدت اترجم الصفحة الاولى حتى ادركت حالا انني لست كفئا لبدء العمل الان . فانا ما زلت في السابعة عشرة من عمري وليس لدي تجربة حياتية او ادبية ولا اعرف اللغة الروسية ، لغة الرواية الاصلية ، وبكلمة واحدة لا امتلك حق البدء في مثل هذا العمل .

مضى عام على انتهاء الحرب واكملت دراستي في الكلية وعدت الى اهلي في اليونان وبدأ الترحيل الجماعي للارمن . كان عمري احدى وعشرين سنة . وسافرت مع والدي الى الاتحاد السوفياتي بعدما رفضت عرضا بالدراسة في جامعة بروكسل على حساب الصندوق الارمني الخيري .

ورغم حصولي في اثينا على « الاخوة كارامازوف » ، وغيرها من روايات دوستويفسكي في اللغتين الانكليزية والفرنسية اصبح من الضرورة بمكان معرفة اللغة الروسية . وكنت قد بدات بتعلمها قليلا في قبرص . ولكن كيف يمكن

امتلاك ناصيتها في جزيرة قبرص ؟

من المضحك والمؤثر ايضا عندما اتذكر الان كيف حصلت حالا بعد المجيء الى يرفان على « الجريمة والعقاب » باللغة الروسية ونظرت نظرة العاجز الى صفحات الكتاب دون ان افقه شيئا منه . وبعد برهة من الزمن بدات ادرس الروسية دراسة جدية بواسطة الكتاب المرشد : تعلم الروسية بنفسك لنينا بوتابوفا الموضح باللغة الفرنسية ثم اخذت اتعلمها لوحدى ولم استعمل الكتاب المرشد ، وانما اخترت طريقتي الخاصة التي تعتبر اقتصادية للغاية ولا سيما اذا كنت تعرف بضع كلمات .

ربما تتساءلون ما هي تلك الطريقة ؟ انها بسيطة بساطة بالغة . بعدما تعلمت القواعد النحوية الاساسية تناولت حالا قصة تشيخوف المسماة « وقع الاختيار صدفة » وبدات «اقراها» بمساعدة القاموس محللا كل عبارة وجملة . وهكذا كنت اوضح لنفسي معنى الكلمة من ناحية القواعد والمدلول الذي ينطوي عليه النص في الوقت ذاته وكذلك الخصائص النحوية للغة الروسية ومميزات التاليف بين الكلمات التي تشكل منها العبارات الاصطلاحية . يساعد جدا هذا النمط من الاستيعاب ــ حسب ما اعتقد ــ على الحفظ المتين

لان اللغة تصبح حية في ذهن الدارس ، نمما يسهل الامر هنا وعيك المرخي بانك تقرا نصا « حقيقيا » بدل النص التعليمي الـذي يبعث الضجر في الانسان الناضج . اللغة الارمنية القديمة قريبة من حيث النحو للروسية مما يسر علي الاحاطة ببناء الجملة الروسية ، وكنت احدس احيانا معنى الكلمات دون الاستعانة بالقاموس وذلك بفضل معرفتي اللغات اليونانية والفرنسية والانكليزية « ولا اتحدث هنا حول الحدس اللغوي الذي كان يرشدني الى معنى الكلمات المشتقة والمعقدة التي اعرف اجزاءها » . وتعلمت ، على هذه الصورة ، في غضون اسبوعين قصة تشيخوف رشرعت بعد ذلك بقصة « اشتغل مدة » ثم رواية تورغينيف « عش النبلاء » .

واخيرا ازفت اللحظة التي استطيع لقراءة فيها بالروسية دون الاستعانة بالقاموس . ولكن ما زلت في المرحلة الاولى . اما المرفة لحقيقية باللغة فقد شعرت بها بغتة عندما بدأت احس بمتعة من قراءة لغة النصوص الفنية واشعر بعبير الكلمة واميز سلوب كل كاتب . واذا بعالم الادب الروسي الفني يتكشف أمامي حقا بكل سماته العظيمة وظلاله الرقيقة . وحينئذ بدأت ارى رؤيا حقيقية، العالم اللامتناهي للرواية الروسية .

تراءت امامي عام ١٩٥٦ امكانية قراءة روايات وقصص دوستويفسكي برمتها باللغة الروسية حيث صدرت اعماله الفنية في عشرة اجزاء . واعتدت على خصائص لغته واسلوبه اكثر فاكثر بعد قراءة كل جزء . وها هو اخيرا الجزء التاسع « الاخوة كارامازوف » !

مضت اربع عشرة سنة على قراءتي الاولى لهذه الرواية بالانكليزية وتغيرت اشياء كثيرة في حياتي ؛ اضافة لى اني لم امسك بيدي « الاخوة كارامازوف » لبضعة اعوام على الرغم من مرافقة ابطالها لعالمي الداخلي دائما ؛ باعثين في شعورا حزينا تارة و « مضيئا بهيجا » تارة اخرى . واقولها صراحة ؛ لقد نسيت تسمي الصبياني الساذج لان الحياة بزواياها المتعددة « تصنع » الانسان من جوانب متباينة ولا يمكن لطموح جزئي واحد ان يحتويه . وها انذا اعود لقراءة هذه الرواية بعد مضي اربع عشرة سنة واقراها بالروسية وافهمها كلها كلها ! ايعني هذا انني استطيع ترجمتها ؟ كلا ، لم استعد بعد ! لامناص من الاحاطة بقضايا عديدة اخرى ؛ ما عدا اللغة ، قد تبدو احيانا عسيرة جدا وغامضة . ومن الغريب كيف يخيل الي احيانا انني لا اقرا دوستويفسكي بل كاتبا آخر يختلف عنه تماما ،

تعرفت عليه واحببته من خلال الترجمات . يبدو النص اللغوي مختلفا وتسمع نبرات مغايرة لم اتعرف عليها من قبل . وعندما اقارنه بالترجمة الانكليزية تبدو كونستانس هارنيت قد « صقلت » دوستويفسكي قليلا وتظهر بين حين وآخر كلمات « دخيلة » على الاصل . واذا قارنت الترجمة لفرنسية « للمراهق » مع الاصل تتضح حينئذ شناعتها ؛ انها ضرب من تبسيط النص . لا ؛ لا يمكن القبول بهذا ؛ ينبغي كتابة « الاخوة كارامازوف » بالأرمنية دون التضحية بقوانين اللغة الارمنية ولكن مع المحافظة على جميع الظلال في اسلوب دوستويفسكي ومميزات النحو والنبرات كلها . وشعرت مسبقا ان ثراء اللغة لارمنية الذي تراكم منذ قرون يمنحني الامكانية الكاملة لحل هذه المهمة البالغة الصعوبة والان ينبغي انجاز عمل ضروري وهو الالمام الحقيقي بجميع هذه الظلال والنبرات .. وماذا على وجه التحديد ؟ تبدو جليا ضرورة العيش بين الروس ، هناك في وطن دوستويفسكي ودراسة حياته وابداعه دراسة تامة .

وفجأة عرضوا علي الدخول في الدورات الادبية العليا في موسكو باعتباري كاتبا وعضوا في اتحاد الكتاب وذهبت لهذه الدورات لغرض

العيش في موسكو والاختلاط بالروس والتشبع ، بقدر الامكان ، بروح الشعب الروسي والتعرف على معيشته وعاداته والاحاطة بالسمات المميزة للفرد الروسي وسماع جزئيات اللغة الروسية ودراستها سمعيا اضافة الى ناظري . اصغيت بانتباه الى الحديث الدارج في كل مكان ، في القسم الداخلي الشارع والمؤسسات ، واستاجرت ، لمدة شهر ، غرفة في بيت ريفي تحيطه حديقة خضار في اطراف موسكو لكي الاحظ عن كثب معيشة العائلة الروسية التي يتكون افرادها من جد ذي لحية وجدة تقية وممثلي الجيلين المتوسطي العمر والشباب وتجولت في مدينة « ستاريا روس » تلك المدينة التي وصفت ـ حسب شهادة انا غريغوريفنا دوستويفسكايا ـ في « الاخوة كارامازوف » وسافرت الى لينيغراد ولم ازر المتاحف حسب ، وانما قضيت اياما بكاملها اتجول في تلك الشوارع والازقة التي سار فيها ابطال رواية دوستويفسكي وصعدت وهبطت بطيئا على سلالم « البيوت الباردة وذهبت الى زاغورسك وغيرها من الاديرة لكي ارى بام عيني كل ما تم وصفه في « الاخوة كارامازوف » . كنت بحاجة الى هذا كله مثل حاجتي للهواء ، لكي افهم دوستويفسكي واتنفس تنفسا طليقا في عالمه الذي اريد خلقه في اللغة الارمنية .

يلح علي حديث عن معاناة عشتها في لينيغراد قد تبدو للوهلة الاولى ، على شيء من السنتمنتالية والرومانتيكية ولكني اعترف الان انها ساعدتني كثيرا فيما بعد ، اي اثناء الترجمة ، ان اتحسس باطنيا الحضور الحسي لدوستويفسكي نفسه . حاولت في لينينغراد الامساك بروح بطرسبورغ القديمة ولكن لم يتم لي ذلك طويلا . ومن الواضح ان ما اعاقني هو القرن العشرون بايقاعه المغاير ، وبدت الابنية صامتة في خضم الحركة المتواصلة للسيارات والترولي باص والتراموای وحشود الناس الذين يرتدون لباسا حديثا . وقررت مرة التجول في المدينة ليلا . وكانت ليلة من الليالي البيض . وهدأت الضجة في الشوارع تدريجيا وساد الهدوء القديم اللطيف . جبت الشوارع وانا اسمع صوت خطواتي الرتيبة . وظهرت البنايات القديمة الضخمة السوداء على خلفية السماء المضيئة قليلا .

سرت وسرت وتملكني ضرب من الاحلام والهدوء الحلو اختلط بتنبوء غامض مطرب قليلا . لا ادري لماذا تذكرت سنوات الطفولة في اثينا وفجأة تمثلت امامي حية تلك الليلة المقمرة الساحرة البعيدة عندما صعدت الى الاكروبوليس مع والدي ومن المدهش انني ضحكت من فكرة

تجولي الان ، في هذه الليلة البيضاء التـــي قرات عنها كما لو كانت نوعا من الفانتازيا ، في لينيغراد بعيدا عن اثينا وقبرص ويريفان دون ان اشعر ابدا اني غريب كما لو كنت اعرف كل شيء هنا منذ زمن بعيد . وبغتة سمعت خلفي بعيدا وقع اقدام كلب نتوقفت . واصبح الصوت اوضح واقوى وظهرت عربة طويلة يهتز الحوذي فيها على مقعده اهتزازا رتيبا ومرت ببطء قربي . وشعرت باختلاج مالوف في روحي وتخيلت انها هنيهة ويظهر راسكولينكوف من خلف الزاوية ! وماذا بعد ؟ صدقوني رجاء ، ان مثل هذه العجائب احيانا تحدث ! وفجـــاة رايت امام عيني لوحة على جدار عمارة تتكون من ثلاثة او اربعة طوابق كتب عليها « وفي هذا البيت كتب ف.ب. دوستويفسكي رواية الاخوة كارامازوف » ... لا اتذكر عدد الدقائق التي وقفتها هنـــــا دون ان احول نظري عن تلك الكتابة . لا ليس هذا بالحلم ! انه قدر ظل يلاحقني ويقول لي :ـ

يجب عليك ان تترجم « الاخوة كارامازوف» ولا يمكنك الافلات منها . اعرف ان الشكـــــوك تراودك في اعماق نفسك ! ولكن مصدرها لا ينبعث من الصعوبات التي ستواجهك ، بل من افتتانــك باخرين كـــرفانتس وتشيخوف وتولستـــــوي وستندال وباروبان مما يجعلك تستاء قليلا مــن

دوستويفسكي معتبرا ان ولعك المبكر به قد اضر بك . ولكن اقول لك هذا ؛ رغم انه سر ؛ لقد راودك اغراء للاطاحة بهذا المعبود القديم . ولكن هذه حكاية مالوفة ؛ تحدث مع كل شخص ؛ بل حتى مع دوستويفسكي نفسه ، وانت تعلم ان جميع الناس من العبقري فيهم حتى البسيط هم في النهاية انواع متباينون لنفس الموضوع الازلي ، وكلهم يمرون بمثل تلك المراحل من نضوج الروح . دوستويفسكي عندك ضرب من الحب العسير ، لأنك كابدت منه ولكن الحب العسير خالد !

وبعد ان ثبت الى رشدي اخذت احدق بالنوافذ المعتمة لهذا البيت الغريب القديم الذي ظهر امامي فجاة ثم دخلت من الباب ونظرت الى الجدران التي اسودت بمرور الزمن . وها هو الضوء ينبثق من نافذة وحيدة في الطابق الثالث . وخيل الي في هذه اللحظة ان دوستويفسكي نفسه يكتب هناك في هذه الساعة المتاخرة جدا من الليل « الاخوة كارامازوف » ويكتب بالذات تلك السطور التي تمجد الشمس المنبثقة من اعماق الهاوية .

مضت السنون ، ومرت ثلاثة وعشرون عاما على ذلك اليوم الذي اقسمت فيه لصديقي على ترجمة هذه الرواية . وازفت الساعة ، ولكن

ازفت عفويا ، كما يحدث احيانا في الحياة ، كنت مشغولا بقضايا مستعجلة ـ « ولا تنتهي أبدا طوابير القضايا المستعجلة ! » ـ ولم افكر بتاتا بهذه المسالة . ظهرت ترجمة ارمنية لاحدى روايات دوستويفسكي وبدأت اقراها قراءة من يخامره شعور انه بوغت على حين غرة . ولكن لم اشعر بالرضا نحو هذه الترجمة منذ مطالعتي لصفحاتها الاولى ؛ وسرعان ما استغرقت في التفكير وجلست مبتدئا بترجمة « آل كارامازوف » مؤجلا جميع القضايا الاخرى .

بدات بفصل « التمرد » ؛ وترجمت هذا الفصل والفصل الذي قبله و « تعارف الاخوة » وما يليه « المفتش العظيم » بيسر مدهش وبحماسة لا مثيل لها ، كنت اعمل خمس عشرة ساعة في اليوم دون ان يصيبني التعب شاعرا بمتعة بدنية هائلة .

وتغير فجاة كل شيء عندما رجعت الى بداية الرواية . وكما لو انهالت علي جميع الصعوبات مرة واحدة . وتنبات بالسؤال الذي سيطرح وهو : كيف نعلل تردي الامور بهذا الشكل الغريب ؟ فكرت شخصيا بعدئذ بهذه القضية ولم تظهر اية غرابة ، تبين أولا حقيقة شروعي بالترجمة من تلك الفصول ، دون ان افكر بالامر

مليا ، انها تحتل مكانا خاصا في وعيي واصبحت الافكار والمشاعر التي تنطوي عليها ، شانها شان الفصول الاخرى ، جزءا مني تقريبا ، وترجمتها كما لو كنت انمل ذلك « لرضائي الخاص » ، وتمثل هذه لحظة سيكولوجية معينة . تشكل ثانيا هذه الفصول ـ جراء محتواها الفلسفي ونغمتها البيانية العالية ـ « كتلة » اسلوبية واحدة .

واذا احطت بالنغمة احاطة صحيحة ، مما تمهد له اللحظة السيكولوجية التي اشرنا اليها اعلاه ، اصبحت ترجمتها أيسر من فصول الرواية الاولى التي يتحدث فيها الكاتب حديثا مسهبا عن ماضي الابطال في اسلوب هادىء « تقريري » خشن تتسم به الاماكن الوصيفة في روايات دوستويفسكي.

ليس دوستويفسكي كاتبا تصعب ترجمته عموما فقط ، ولكن رواية « الاخوة كارامازوف » بالذات تنطوي على خصائص اسلوبية تتطلب من المترجم المخلص جهودا تجعل المستحيل ممكنا . وقررت ان اكون مخلصا له مهما كلفني الثمن والا اسمح بالاشياء الزائدة والا انحي باي من ظلال النص لكي لا اتخاصم معه ولا مع نفسي . ولكني اردت اجباره على التكلم بالارمنية بطريقته الدوستويفسكية حسب . عانيت من لحظات اليأس مرات عديدة ،

بل حتى نكرت في حين من الاحيان : اليس من الاجدر تركه ؟ قضيت يوما كاملا مفكرا ، واجدا نفسي على تخوم الانتصار والهزيمة ، شاعرا ان تركي سيكون ضربة قاسمة لكرامتي ولشخصيتي برمتها . وفجاة خطرت لي احدى ذكريات سنوات الدراسة في جزيرة قبرص . انيط بي واجب القيام بسقي حديقة بيت المدير وكنت اترك الرشاشة في الحديقة تحت الحنفية . ولاحظت باندهاش ذات صباح ان الرشاشة مليئة بالماء بسبب عدم غلقي المحكم للحنفية فظل يقطر منها الماء وامتلات الرشاشة ! من الغريب ان هذه الذكرى الصغيرة وضعت فجاة حدا لترددي .

واقولها بصدق لم تكن عندي اية مقدمات بخصوص قضايا الترجمة النظرية .

ولم يخطر ببالي ابدا قراءة الكتب النظرية . وهل يتذكر الكاتب النظرية عندما يكتب قصة او رواية ؟ وبالمناسبة ، انني اقرا بارتياح تلك المقالات او الكتب التي تدور حول نظرية الترجمة ، وهي اضافة الى احتوائها على مدلول علمي واستاتيكي مستقل ، فانها تذكرني بذلك الطريق الذي قطعته، كاشفة امامي قوانين الترجمة التي استقاها المترجمون في الازمنة الموغلة في القدم . وكثيرا ما يكون الوضع في الفن على هذه الشاكلة : مهما تكن

احاطتك شاملة بالنظرية فلا بد ان تكتشف نفسك مجددا في عملية العمل الابداعي وبهذه الطريقة وحدها تصبح ضليعا بقوانين الابدع الفني . ولا تساعد الفنان اية نظرية مهما كانت اذا لم تكن له تجربته الخاصة .

التـرجمة الفنية ، هي بالدرجة الرئيسية ، عملية ابداعية . اما الطريقة التحليلية فيستخدمها المترجم في المرحلة التحضيرية ، عندما يدرس جميع المعطيات الضرورية لفهم النص الاصلي ، واعادة خلقه . ويدخل هذا ضمن العملية العامة للترجمة مستقلا عن الفترة التي يدرس فيها المترجم هذه المعطيات سواء بدا العمل خلف مكتبه او مباشرة ابان الترجمة . اما انا فقد بدات عملي التحضيري الذي يمكن ان اطلق عليه الجانب التحليلي العلمي من القضية عندما عشت في موسكو مثلا وزرت الاماكن التاريخية ودرست ابداع بوشكين واصغيت الى الحديث الدارج وتاملت طبيعة الفرد الروسي وتذكرت عرضيا ابطال الرواية وفكرت فيهم — « طبعا مع الاخذ بنظر الاعتبار الفرق في المرحلة »— واستعنت فيما بعد اثناء مباشرة العمل بمختلف القواميس والدراسات والاختصاصيين لغرض توضيح المدلول الدقيق للكلمات والعبارات والجمل الروسية الخاصة .

ومن ثم فان السليقة تساعد المترجم اكثر من اي شيء آخر عندما يكون في اوج اللحظة الابداعية . عندئذ يتم تكثيف جميع المعطيات والتجارب الحياتية والادبية ولا يقتصر ذلك على تجربته الذاتية حسب ، بل على خبرة اجداده ، لقرون عديدة حيث يولد الشيء الذي يبحث عنه بعد عذابات طويلة . ولا بد من شرط ضروري واحد في غاية الاهمية لكي تعمل السليقة عملها الا وهو معرفة المترجم المتقنة للغته القومية والالمام الحقيقي بخزانة اللغة وامتلاك مفاتيح جميع اسرارها وايجاد الطريق المميز له في متاهتها . لاتقدم المعاجم سوى معونة قليلة بهذا الصدد لأن المعاني المعجمية المباشرة للكلمات لا تتفق غالبا مع مجموعة الاحاسيس والمشاعر والافكار التي ينبغي خلقها اثناء ترجمة هذه الكلمة او العبارة في النص المذكور . يوجه المعجم المترجم غالبا في الحالات المعقدة ، اوبالاحرى يمكنني القول انه يضع علامات مرشدة في متاهات اللغة لتجنب السير في طريق مسدود والاشارة الى اتجاه مغاير .

وكلما عظمت موهبة المترجم وزاد اتقانه للغته القومية ، تعمقت سليقته واينعت . ولذلك يعود عمل المترجم الحقيقي بمتعة ابداعية هائلة عليه ، وهذا ما يسمونه ـ حسب اعتقادي ـ

بالهـام المترجـم .

يبدأ فن الترجمة عندما يرى المترجم نفسه في النتاج الذي يترجمه « شاعرا انه يقوم هو بكتابة هذا النتاج » . طبعا لا يعني هذا باي حال من الاحوال ما نسميه « يدخل شيئا من نفسه » . اود ان تفهموني جيدا . ان مفهومي : « يرى نفسه » « ويدخل من نفسه» متناقضان تماما . ان «ادخال شيء من نفسه » يعني التدخل في شؤون غيره ، ويمكن ان يقوم بهذاالعمل فقط من يقف موقف اللا مبالاة ازاء الكاتب او حتى عدوه . بينما تشكل « يرى نفسه » عملا مبدعا يتم فيه التمازج بين المترجم والكاتب ، ويمثل حبا لايمكن ان يقوم بدونه ابداع حقيقي وفن حقيقي . ان المترجم الذي يتكشف عن ابداع فردي هو الذي يندمج مع المؤلف اكثر من غيره ، مهما بدا كلامنا هذا متناقضا ومبعث ذلك ان المترجم الذي يندمج مع المؤلف اندماجا كاملا يستطيع استقصاءه من الداخل ... من اعماق مكنونات روحه وهو في الحقيقة يكشف عن مكنون نفسه كمترجم بالـذات !
ويشبه المترجم ، بهذا المعنى ، العازف الموسيقي او قائد الاركسترا ، فالقائد المبدع يجعل السامعين ينسون انه قائد ، فهو ينقلهم نقلا كاملا الى عالم الموسيقار . وبعد برهة يفقد السامع ـ وهو يشعر

بالامتنان ــ ان امامه عازفا استطاع بفضل عزفه ونهمه المبدعين كشف العالم السحري الذي خلقه الموسيقار . وافضل ترجمة ــ حسب رايي ــ هي التي تنسي القارىء انه يقرأ كتابا مترجما .

لا اعتقد بوجود شيء يستعصي على الترجمة ولا سيما في النثر « اذا ضربنا صفحا عن بعض المصطلحات الخاصة والظاهر الجزئية كالجناس مثلا » . ويمكنني القول ان الامر يعتمد على المبدا الداخلي الذي تسترشد به موهبة المترجم . ولكن ما هو هذا المبدا ؟ ليس المترجم الجيد مجرد من « يترجم من لغة لأخرى » ، بل من يمتلك مدى رحبا للعمل ؛ فهو يترجم تفكيرا لغويا معينا الى تفكير لغوي مغاير ومن مجموعة معقدة الى مجموعة معقدة اخرى ولا يقتصر على نقل المدلول الدقيق وانما النبرة والايقاع والوتيرة والنغمة وبكلمة اخرى اللون العاطفي الفردي المكثف للنتاج الفني . فهو يترجم الاسلوب وروح النتاج الادبي عبر الادوات اللغوية ، اي انه يختار في كل حالة معينة الادوات اللازمة دون غيرها التي تصبغ النتاج المترجم بصبغة ملموسة ومحسوسة « اذا عبر الكاتب تعبيرا غير محسوس ، انطلاقا من مهماته الفنية ، واستطاع المترجم ان ينقل ــ في الحالة الراهنة ــ هذه اللامحسوسية فيمكنني تسميتها ترجمة محسوسة بمعنى الدقة في

الترجمة » . وقبل الشروع بالترجمة لا مناص من الفهم الامين للنص ، وتحسسه تحسسا كليا وجزئيا ، ابتداء من معناه العام الى اصغر مميزاته ولا يمكن ان يقتصر فهمنا وتحسسنا على كلمة مفردة أو جملة او على اقوال الشخصيات ، بل ينبغي ان يشمل كل فصل وباب في الرواية ويمتد الى النغمة العامة للنتاج الادبي التي تميزه عن النتاجات الاخرى للكاتب ذاته . ويمكننا قول الشيء نفسه عن الايقاع والوتيرة .

ان النبرة والايقاع « ثم النغمة والوتيرة » تعتبر ــ حسب رايي ــ اهم اللحظات في النسيج الشامل لفن الترجمة لانها تعتمد عليهما اعتمادا مفرطا دقة المعنى في الترجمة الفنية ، ولان محسوسية الموضوع لا تحدد المعنى في النتاج الفني بقدر ما تحدده المحسوسية الشعرية والمجازية ، وكذلك الترتيب الايقاعي النبري الخاص بتلك الكلمات والعبارات التي تخلق الحس الشعري ثم تنتهي الى الاسلوب الخاص بالكاتب .

يسمى فنان الكلمة ، اثناء تصوير الاحداث والحالات الى جعل احساسه الشعري ملموسا عبر صور متقنة ، ولا يقتصر في مسعاه هذا على انتقاء ادوات التعبير المادية الدقيقة بل يتعداها الى الكلمات التي تتميز بالنبر والايقاع والصدق ؛ اخذا

بنظر الاعتبار لون كل كلمة ورنينها والجو العاطفي الذي يحيط بمعناها وحتى عدد المقاطع الصوتية فيها « اعني النبر » . وهو يسترشد مرة اخرى بالاحساس ذاته ، المتجسد عبر النبرة والايقاع اثناء بناء العبارة والجملة والفقرة والفصل . وتبدو بفضل هذا الاحساس ومنذ الوهلة الاولى ، تلك الروابط الشعورية الخفية بين الكلمات في العبارة والعبارات في الجملة والجمل في الفقرة والفقرات في الفصل والفصول في النتاج برمته . المترجم فنان الكلمة ايضا . فهو يعيد هذه العملية كلها خالقا النتاج بلغة اخرى . وعليه طبعا قبل الشروع بذلك ان يتشبع باحساس المؤلف الشعري ذاته . وفي الحالة المعاكسة نحصل ــ في احسن الاحوال ــ على ترجمة « علمية حرفية » تظل ، رغم الاخلاص في انجازها ، جسدا ميتا ، مشابها من الناحية التشريحية ، النص الاصلي بالضبط ، ولكنه يفتقر للانفاس الحية ، ولا يمكن أن تثير مثل هذه الترجمة المعاناة الاستاتيكية لدى القارىء أو تنقل اليه الاحساس الشعري الرئيسي للمؤلف ، ولكنها تمنحه مجرد معلومات كاملة ــ بدرجة كبيرة او قليلة ــ عن النتاج الادبي .

اسمحوا لي الان ان اعطي بضعة امثلة من تجربتي الخاصة .

لناخذ على سبيل المثال فصل « في الظلام » من الباب الثامن في « الاخوة كارامازوف » المعنون « ميتيا » . لقد كتب الباب الثامن ، الذي يشغل مئة صفحة في الرواية ، بسرعة وبوتائر تشبه « الطفرات » ؛ انها ضرب من السكرتسو* الهائل في السمفونية . يتطور الحدث الرئيسي في الابواب السابقة في الرواية تطورا بطيئا واحيانا يسرع قليلا ثم ما يلبث ان يسير سيرا وئيدا خالقا بذلك الجو المضطرب الذي يسبق العاصفة او الجو المفعم بهواجس الكارثة المقبلة ، وبغتة وابتداء من الباب الثامن تبدا الحركة الاعصارية للحدث الرئيس التي تلف ميتيا البطل المحوري في الرواية وهو لا يكاد يفعل شيئا قبيل هذه اللحظة . يجلس ميتيا ـ تبرحه الغيرة من والده فيودور بافلوفيتش المجوز الفاجر المتهتك الذي يريد بقوة المال اجتذاب حبيبة ابنه ـ قرب منزل والده مترصدا غروشينكا لكي يمنعها من الذهاب الى العجوز ، وثمة دوافع عديدة تجعله يبغض اباه لدرجة هدد بقتله امام شهود عيان . يحتاج ميتيا ، اضافة الى ذلك ، الى ثلاثة الاف روبل لكي ينقذ شرفه وحبه ، وحانت الساعة التي اصبح مضطرا فيها للعثور على هذا المبلغ الباهظ باي ثمن كان ، فترك

(*) مقطوعة موسيقية صغيرة ذات طابع بهيج .

مكان المراقبة واخذ يتحرك سريعا من جهة الـــى اخرى ولكن جميع محاولاته ذهبت هباء . وخرج في لحظة يأس من خوخالاكوفيا « الى الشارع ؛ في الظلام » . وسار كالمخبول وفجأة عرف «في الظلام» ان غروشينكا خدعته واختفت في مكان ما . ولكن اين هي الجواب لدى ميتيا الغيور كان حاضرا : انها عند فيودور بافلوفيتش .وهرع الى بيت والده وهناك يبدأ فصل « في الظلام » .

ولكن لا بد لنا قبل الحديث عن هذا الفصل من الاشارة الى ان السكرتسو يستمر بعد انتهائه ايضاً . وتتزايد سرعة وتأثره مما يجد له تعبيرا في العناوين « حل مفاجيء » « اذهب بنفسي » الخ « وتجدر الاشارة بالمناسبة الى ان جمالية العناوين في الرواية تشكل موضوعا خاصا له اهمية كبيرة لدى المترجم » . يخرج ميتيا « من الظلام » بيدين مدميتين تحملان كومة نقود ويواصل ((ركضه)) و ((طيرانه)) و ((قفزه)) بصورة محمومة . ويسافر الى قرية موكرويه حيث يصل الى علمه ؛ « ولكن هيهات ؛ بعد برهة متأخرة » ؛ ان غروشينكـــا سافرت الى هناك لتلتقي بشخص كان قد اغواهـــا وتركها في حين من الاحيان ثم يظهر فجأة في افـــق حياتها . لا ارغب في سرد الباب الثامن كله ؛ ولكن يلقى القبض في نهايته على ميتيا بتهمة قتل والده .

لقد استعرضت فصل « في الظلام » لكي اتحدث عن النبرة والايقاع اللذين لا يمكن فهمهما بدون هذا التحليل المختصر . وساتكلم الان عن تفصيل صغير ولكنه مهم. طبعا انتم تدركون انني وضعت عن قصد خطا تحت كلمات « ركضه » و « طيرانه » و« قفزه» لانها تشكل تكثيفا ايقاعيا لصورة السكرتسو .

وليس من العبث ان دوستويفسكي يشد انتباه القاريء في بداية الفصل الثاني من الكتاب الثامن الى كلمة « يقفز » واضعا اياها بين قوسين . ويبتغي من وراء ذلك تعيين الوتيرة تماما كما تقول في الموسيقى ((Allegro con Fuoco)) ولابد لدى ترجمة هذه الكلمة : من نقل مهمتها الوظيفية اخذين بنظر الاعتبار جوها العاطفي والمضموني اضافة الى التقنية الفنية الصوتية . وقد اضفت لدى ترجمتنا الى الأرمنية ظرف ((Kapampon)) التي تعني « قفزا » واضعا اياه بين قوسين ايضا مضفيا عليه اثناء وروده مرارا في الباب الثامن ، الوظيفة التي ذكرناها اعلاه لكلمة « قفزه » واعتقد ان هذا الظرف بكل ما يحتويه من اجواء عاطفية ودلالية ومن تقنية فنية صوتية يخلق بصورة خفية في سريرة القاريء الارمني ذلك الانطباع الذي يساعد منذ البداية على الامساك بالوتيرة الحقيقة للباب الثامن من الرواية .

ولنتحدث عن نبرة فصل «في الظلام» وايقاعه.
سبق وان شرت الى خروج ميتيا « الى الشــارع
ي الظلام ! » « .نتبهوا الى علامة التعجب التـــي
نحصر مدلولها في النص المذكور بالتاكيد على كلمة
ظلام » . وتمر هذه الكلمة اربع مرات على مــدى
صفحتين كما لو ان لحنا موسيقيا جديدا يتصاعد
ن الاعماق في صوت مكبوت يصدر عن كمان لشيلو
فجأة تصبح هذه الكلمة عنوان الفصل اللاحــق ،
يستبين هذا اللحن الجديد بكامل قوته الصوتية
املا على تحديد المضمون والمشهد الاوركستــري
تقادم . تتخذ كلمة « الظلام » ، اضافة الــــى
معناها المادي ، دلالة رمزية لم تتكشف بعد تكشفا
املا . جرى ميتيا وقد تملكته الغيرة الى بيت
الده وتسلل نحو السياج وقفز الى الحديقــة .
ساد المكان صمت المقابر وهيمن هدوء شامل كما
كان متعمدا وهجعت الريح تماما ولم يســمــع
وى همس السكون وخطر بباله لسبب ما ، هذا
صمت . . » هكذا تلاقى الظلام والسكون .

لم تتغير الوتيرة العامة ، فما زال هـــــذا
سكرتسو ذاته ولكن الحركة الخارجية ابطـات
يلا وتغير توزيع الالحان الاوركستري تغيرا كاملا:
ا لو كان يتطور خفية على خلفية اصوات آلـــة
شيلو « الهامسة » لحنا مشؤوما جديدا مرتبطـا

من حيث الموضوع بالفكرة الرئيسية للرواية . يقترب ميتيا خلسة من النافذة المضاءة ويراقب حركات والده في الغرفة محاولا محاولة اليمة ان يعرف هل غروشينكا هناك ام لا . ونسمع ضربات قلبه وافكاره المشتتة في غمرة السكون ونكاد نشعر بدنيا بذلك الصمت المتوتر الذي يبدو في الوقت ذاته خياليا كما لو كان ضربا من الاحلام . ونرى في الظلام الكبوش « الحمراء » والثمار التي تضيئها تتساقط عليها اضواء النافذة والستائر « الحمر » في الغرفة والعصابة الحمراء على راس فيودور بافلوفيتش . ودق ميتيا في اطار النافذة الدقة المتفق عليها بين العجوز وغروشينكا والمعلنة قدومها وقد عرفها ميتيا من سميردياكوف . فيهرع العجوز الى النافذة ويفتحها ويطل براسه . وكان وجهه « مضاء اضاءة ساطعة من النور المنكسر للمصباح والاتي عن يسار الغرفة » قفز ميتيا الى الظل واخذ يراقبه دون ان تصدر عنه اية حركة و قتنع بعدم وجود غروشينكا في البيت ولكن حقدا رهيبا جاش في قلبه « فاستل مدقة نحاسية من جيبه . . » وهنا يتوقف الفصل وتعقبه نقاط لا حصر لها ، ووقفة طويلة .

ليست هذه بالموسيقى حسب ، وانما لوحة عبقرية ترسخ فيها تلك النقاط الدموية الحمر

وسط الظلام وهيئة العجوز الشهوانية التي يضيئها النور المنكسر للمصباح اضاءة ساطعة . وميتيا ، ذو الوجه الذي يتآكله الحقد وبيده مدقة نحاسية يختفي في الظل . انها اشبه بلوحات ريمبرانت ! .. وبعد وقفة طويلة تصدر عنه هذه الكلمات المبهمة « قال ميتيا بعد برهة ان الله كان في حراستي حينئذ » . ان القارىء المروع الذي اعتقد بقتل الابن لابيه يساوره الشك فجاة في هذه الحقيقة : هل اقدم ميتيا على القتل ام لا ؟ يستمر توزيع اللحن الموسيقي ذاته مع تصعيد في سرعة الوتيرة . يهرب ميتيا الى السياج ويطارده غريغوري الخادم لديهم ، ويصرخ فجاة في اعماق الظلام والسكون « قاتل والده ! » ويرن كلامه مثل صوت بوق مشؤوم مريع . ويتغير توزيع الالحان في الاوركسترا مجددا كما لو انضمت اليه الالات النحاسية ويزداد توتر انغام التشيلو التي تشبه تمزق زورق شراعي . يضرب ميتيا الخادم بالمدقة يسقط غريغوري وتتضرج يدا ميتيا بدمه .

تتضح الآن الوظيفة البنائية لهذا الفصل ، فهو يفيد في انهاء النصف الاول من الرواية الذي سبق العاصفة ، ويقدم في الوقت نفسه حبكة جديدة تجمع بين العقد السيكولوجية والاسرار المحورية التي ستتكشف فيما بعد ، « وليس عبثا

ان تقع الحبكة في منتصف الرواية ، فمن المعروف اهتمام دوستويفسكي بالموازنة بين اجزاء روايته وتصميمها المتناسق » . واستبان ايضا المعنى الرمزي لكلمة « في الظلام » الرئيسية . وهي تنطوي على مدلولين ــ الاول فلسفي يشير الى ولادة تراجيديا المصائر الانسانية في ظلام الاهواء المتاججة . والثاني محوري حيث يظل مدى حقيقة قتل ميتيا غامضا في ظلام الاحداث والظروف . المؤلف سيكولوجي عظيم استطاع التوغل عميقا في ظلام الاهواء المتاججة مدركا وجود زاوية في مجاهل النفس البشرية يغمرها ضوء الحقيقة ويرتفع فيها صوت الضمير ، وهو يعرف ايضا ان الانسان يمكن ان يصبح ضحية التشابكات المريعة التي تفرضها الظروف . ويغدو احساسه الشعري عبارة عن ماساة مريرة واعية يشوبها ضوء من الامل ، وظلال خفيفة من السخرية .
والكاتب يصور هذه اللحظة المريعة في مصير ميتيا في نبرة تتسم بحب الانسانية المتالمة ومن خلال الايقاع المعبر عنها في دوامة حركة الاهواء المتاججة .

ان الاحساس بكل هذه الاشياء وتحليله وبالتالي التشبع باحساس الكاتب الشعري يعتبر من اهم الشروط الضرورية لتحقيق الترجمة

الامينة لفصل « في الظلام » . وقد اوحى الي ذلك الاحساس الشعري ذاته باختيار الادوات اللغوية والاسلوبية المتقنة ابتداء من الكلمة الارمنية « خافار » التي يمكنها بفضل جوها العاطفي والمضموني ان تنقل اكثر من بقية المترادفات مجمل عنوان « في الظلام » وتبين اخف ظلال التراكيب اللفظية في الجملة .

لم تكن عبثا استعانتي المستمرة بالموسيقى وتحليلي للنبرة والايقاع في هذا الفصل . تعتبر مقابلة روايات دوستويفسكي مع الموسيقى طبيعية للغاية ــ حسب رايي ــ لدى تحليلها . جرى الحديث لدى دراسة دوستويفسكي عن تعدد الاصوات في ابداعه وعن كون رواياته اقرب الى التراجيديا منها الى النتاجات الملحمية الهادئة النغمة . ولكني لا اذكر هل ورد الحديث حول الطبيعة السمفونية لرواياته ؟ . اجل ، يلعب الاساس السيمفوني بالذات الدور الاهم في بناء « الاخوة كارامازوف » مثلا . تثير الحان رئيسة ، قد تبدو خفية للوهلة الاولى ، القارىء رويدا رويدا ومن ثم تتجلى ، في اماكن محددة تحديدا دقيقا ، وفي الاثناء تخلق الجو المضطرب من التنبؤات كمواضيع متكاملة تتطور حتى تبلغ الذروة في توهج المشاعر وتاكيد الافكار ودفع المحور الى الامام

وتمتزج ، في الوقت ذاته بالالحان الاساسية الاخرى التي ينبغي ان تتطور بدورها . وعلى هذا المنوال يتم بناء نتاج مشبع فكريا يتميز بعاطفيته الهائلة وبترصصه الداخلي وسماته الخارجية الميثولوجية التوراتية .

لذلك لا يجوز « صقل » دوستويفسكي اثناء الترجمة وحذف الكلمات والعبارات والسطور باعتبارها زائدة انطلاقا من تصورات وهمية ترى كتاباته « رديئة » و « غير متقنة » .

حقا ان كلماته لا تتصف بلمعان الصياغة الخارجية المصقولة ولكنها تلائم دائما مقامها ، وتحمل بين طياتها شحنة « موسيقية » قوية . واذا استعرنا كلمات الاب زوسيما التي قالها بمناسبة تختلف عن التي نحن بصددها الان ، فان روايات دوستويفسكي « جميعها كالمحيط ، كلها تجري وتتلاقى ، انها تتلامس في مكان معين ويتردد صداها في الطرف الاخر من العالم » .

لقد توقفت عند مثال واحد من الباب الثامن في الرواية . وكان من الممكن تحليل الباب الثامن برمته من وجهة نظر التطور السيمفوني ، ولكن ذلك سيبعدنا عن هدف مقالتنا . اشير فقط اشارة قصيرة الى مثال آخر يحتل معنى عموميا في التصميم السمفوني الشامل .. واقصد به

موضوع الشيطان في الرواية « سمير دياكوف – ايفان – المفتش العظيم – الابليس » الذي يلتصق التصاقا متينا بموضوع الله « اليوشا – الاب زوسيما – المسيح – الله » .

يتجلى هذا الموضوع ، على امتداد الرواية حتى « ظهور » الشيطان نفسه في فصل « الشيطان كابوس ايفان فيودور وفيتش » ، في خطط متباينة ابتداء من الكلمات الصغيرة التي تمثل فكرة رئيسة تمتلك علاقة واضحة او خفية بالحدث الاساس للرواية ؛ مثل المقتل الغامض لفيودور بافلوفيتش والصورة الفلسفية المعقدة التي يتسم بها المفتش العظيم « الروح الذكية الرهيبة ، روح الدمار الذاتي وانعدام الوجود » . ويحتل هذا الموضوع تدريجيا مركز الصدارة حتى يندمج بشخصية سمير دياكوف في تلك اللقاءات الثلاثة التي تمت مع ايفان . واخيرا يعترف سمير دياكوف بقتل فيودور بافلوفيتش وعندئذ يجري الحوار المشهور بين ايفان وسمير دياكوف : « – تمتم ايفان : اتعلم اني اخشى ان تكون انت حلما او شبحا يجلس امامي » ؟

– ليس ثمة من شبح سيدي لايوجد غيرنا نحن الاثنين سيدي ، أجل وهناك شيء ثالث انه الان هناك دون ادنى شك ، وهو موجود بيننا .

ـ قال ايفان فيودوروفيتش مرتعبا محدقـا فيما حوله بعينه باحثا بسرعة عن شخص ما فـي جميع الزوايا . من هو ؟ واين هو ؟ ومـن ذلـك الثالث ؟

ـ الثالث هو الله سيدي ، اي ، انه العناية الالهية ذ تها ، هنا قربنا الان سيدي ، ولكن اياك ان تبحث عنه ، فلن تراه .

ـ زعق ايفان زعيقا مسعورا : انك تكذب في قتلك اياه انك 'ما ان تكون مجنونا او تريـد ان تغيظني كما فعلت في المرة الماضية !

يصبح موضوع الشيطان المتمثل في كلمـة « شبح » موضوعا فعالا ويتمركز في احدى نقـاط المحور الرئيسة ويتشابك مرة اخرى بموضوعالله. ان الروح الفلسفية التي يتشبع بها هذا المقطـع هائلة ! ان كل كلمة تهتز وتضج متفجرة بطاقـة شيطانية تتو فر على امتداد الرواية . ولكن كلمة « شبح » محملة بشحنة متميزة ، فهي تمثـل الفكرة الرئيسة التي تتكشف في الفصل الثانـي باعتبارها صورة للشيطان الذي يراه ايفـان فيدوروفيتش في الكابـوس الـذي يعيشه . ويتحدث ايفان مع الشيطان اثناء الكابوس بالنغمة والكلمات نفسها التي تكلم فيها مع سميردياكوف

في ذلك المقطع . وتفيد هذه الرابطة بين الموضوعين كبداية نفسية في ترجمة هذا المقطع واختيار الكلمة الارمنية « اورفاكان » من بين المترادفات الاخرى باعتبارها ملائمة بالضبط للكلمة الروسية «شبح» في النص الفني المذكور .

من الطبيعي ان تضع هذه القضايا مجتمعة صعوبة اخرى امام مترجم دوستويفسكي ، اذ يتحتم عليه ان يدرس بعناية فائقة البناءالسيمفوني المعقد برمته لهذه الرواية وان يعثر ، او على الاقل، ان يحس وجدانيا بجميع تلك الروابط الظاهرة والخفية القائمة بين الاجزاء المتباعدة عن بعضها لاخر ، سواء كانت كلمة مفردة او فصلا منفردا ، والتي تشكل وحدة كلية ، وعليه اثناء ترجمة هذا القسم او ذلك ان يضع نصب عينيه الهارموني الكلي ، محاولا ، مهما كان الثمن ، ان يترجم ترجمة امينة جميع عناصر الجملة دون التفريط ببعضها او «صقلها » وان يحافظ في الوقت ذاته على التركيب النحوي الصعب المميز لدوستويفكي والذي يبدو احيانا « من الصناعة » ولكن هذا النحو المميز ـ حسب اقتناعي العميق ـ يعتبر طريقة مدروسة فنيا تعمل على خلق الهارموني الكثيف المتعدد الاصوات في موسيقى الرواية ، وهو ليس نتيجة « لعدم الاتقان » في الاسلوب .

وثمة صعوبة اخرى يواجهها المترجم ؛ حيث يترتب عليه ، ان يعكس في لغته القومية ذلك التركيب النحوي بشكل لا يفضي بالقارىء الى التوقف اثناء القراءة ، ولكي لا يتهم المترجم « بعدم الاتقان » ، بل يجعله يحس احساسا خفيابمميزات اسلوب دوستويفسكي وتعوض المتعة الاستاتيكية الكبيرة المترجم عن جميع تلك الصعوبات في النهاية لانه يسمع ، اثناء الاحاطة بذلك البناء الموسيقي الرائع في الرواية ، سيمفونية عبقرية ويعثر في كل مقطع على عناصر الهارموني والتطور السيمفوني الذي ليس بمقدور الآخرين ملاحظتها .

يمكننا تعداد حوادث لا حصر لها من الصعوبات المتنوعة التي تواجه المترجم « للاخوة كارامازوف » ، ـ ماهي المشاكل المطروحة امام المترجم مثلا في تقليد اسلوب الفصول « الكنسيه » من الرواية ! ـ ، وساتوقف عند حادثة واحدة فقط حيث ترتب علي التغلب على صعوبة ذات طابع خصوصي للغاية . انكم تذكرون النقيب الركن سنيغيريف في « الاخوة كارامازوف » . الذي يقدم نفسه في احد الاماكن الى اليوشا كارامازوف قائلا « انني نيقولاي اليتش سنيغيريف النقيب الركن السابق في المشاة الروسية ورغم نقائصي المشينة فما زلت نقيبا ركنا . وبالاحرى ينبغي ان اقول :

النقيب الركن سلوفويرس وليس سنيفيريف لانني اصبحت اسمى في النصف الثاني من حياتي سلوفويرس . وقد سميت سلوفويرس للتحقير » .

يستخدم سمير دياكوف وماكسيموف احيانا حروف ير ، س مع الكلمات . فهل من الضروري ترجمتها ؟ لايمكن ولا يجوز .. ويمكننا فقط نقل النغمة التي تخلقها هذه الحروف . ولكنها تحمل في حالة سنيفيريف ، كما يبدو من الكلمات المذكورة اعلاه ، وظيفة مهمة حتى انه يسمي نفسه سلوفويرس . وهذا يعني انه يجب ترجمة سلوفو ـ ير على شفاهه ، بل يترتب علينا ترجمة « سلوفويرس » ولكن كيف نقوم بذلك ؟

فكرت يوما بكامله ورفضت كل ما عن في راسي واخيرا اضطربت اعصابي ونمت بعد الغداء . وها انا ... في حالة اشبه بالحلم « سمعت » صوت النقيب الركن الذي نام معي وتحدث باللغة الارمنية مستخدما الكلمة الارمنية « تيار » التي تعني شيئا مثل « سيد » الروسية . فقفزت فرحا من فراشي وصحت : « هورا ! » ، اجل اليستهذد بالحادثةالنمطية لعمليةتتميز بفرح طاغ ولا يستطيع القارىء أن يحدس مدى الصعوبة التي عانيتها ومن الافضل الا يحدس ذلك !

كانت الصعوبات كثيرة وكثيرة للغاية ! لاتكاد توجد اية تقاليد يمكن الاستناد اليها في ترجمة نتاجات دوستويفسكي الى اللغة الارمنية ! ولم يكن دوستويفسكي « محظوظا » بهذا الشان . وهذا يعني الا اعتمد على احد وان افعل كل شيء بنفسي وان اعمل في ارض بكر . استعنت في مثل هذه الظروف بكونستانس هارنيت اي اطلعت ، خصوصا في الحالات الصعبة ، على ترجمتها في اللغة الانكليزية . وقد ساعدني ذلك احيانا على ايجاد طريقتي الخاصة . وكثيرا ما كنت اناقشها وافترق عنها وهذا شيء طبيعي لان التفكير في اللغة الارمنية يختلف عنه في الانكليزية ، اضافة الى ان اللغة الارمنية منحتني ، بفضل تطورها منذ عصور طويلة ، مجالا رحبا لنقل اسلوبه والظلال العاطفية التي تغتني بها اللغة الروسية . وعثرت احيانا على سقطات لدى هارنيت .

طبعا لا يمكن ان تكون السقطات العابرة مقياسا لتقييم نوعية الترجمة . لقد سبق وقلت ان هارنيت ترجمت رواية دوستويفسكي ترجمة رائعة تعتبر فعلا افضل ترجمة « للاخوة كازمازوف » في اللغة الانكليزية وهي جديرة بان يعاد طبعها مرارا . من المستحسن الا تصدر عن المترجم اية اخطاء ، ولكن لابد منها حتى في التراجم

لمتازة ولا سيما اذا كانت الرواية كبيرة الحجم . واود الادلاء بشيء حول احدى سقطات هارنيت التي تبدو غير ملحوظة للوهلة الاولى . جاءت هذه العبارة في فصل « المفتش المظليم » : « ... ان جميع المتناقضات التاريخية المستعصية الحل التي تتميز بها الطبيعة البشرية على وجه الارض » « لم تتفحص المترجمة كلمة المستعصية الحل » وترجمتها بمعنى « المعلق حلها » فوضعت كلمة ((unsolved)) بدل وجاءت على الشكل التالي : ،

((...all the unsolved historical))

((contradiction of human nature))

سيصاب القارىء النبيه بالحيرة من كلمة unsolved التي تناقض فلسفة المفتش المظليم برمتها ، وحتى فلسفة دوستويفسكي . وبالمناسبة تحتوي ترجمة هذه العبارة على حذف يعتبر مثالا نمطيا « للصقل » الذي لا ضرورة له ، فقد اسقطت عبارة « على وجه الارض » هذا مع العلم ان كلمة « الارض » تعتبر احدى الافكار الفنية الفلسفية المهمة في ابداع هذا الكاتب والمفكر الروسي العبقري وليس في تلك الرواية وحدها .

وكلما ازدادت صعوبات الترجمة الابداعية واشتدت عذاباتها بصورة اقوى ، تعاظم توهج

الالهام في داخلي ، وكنت اعي ان كلمة « مترجم » محاطة بهالة تبجيل . لقد قدس لشعب مترجميه القدماء الذين قدموا منذ القرن الخامس نماذج ساطعة لفن الترجمة العالي وكتبوا هم انفسهم نتاجات فنية اصيلة واصبحوا بذلك رواد ادبنا . وليس من العبث أن يمجد الشعب ذكراهم كل عام في يوم عيد المترجمين واردت ان اكون جديرا بتقاليدهم حينما ترجمت واحدة من اعظم روائع الادب في عصرنا الجديد . وودت ترجمة هذا النتاج الفني بشكل يبدو في اللغة الارمنية كما لو كان جزءا اصيلا من ادبنا القومي ، بعدما وجدت في المميزات التي تنفرد بها عبقرية دوستويفسكي اشياء كثيرة مشتركة بينه وبين غريغوري ناريكاتسي العبقرية العظيمة في الادب الارمني .

وعلى هذا النمط مرت أيام وشهور العمل الابداعي البهيجة التي استمرت ثلاث سنوات ، اي بقدر ما استغرقت بالضبط كتابة هذه الرائعة الادبية . « وشعرت انني كتبت هذه الرواية بنفسي » .

صدر في شهر اذار من السنة الحالية الجزء الاول من الترجمة في يريفان . فاخذته ـ وقد خامرني ـ شعور « مضيء وبهيج » ، الى صديقي

القديم الذي اقسمت امامه في ذلك اليوم البعيد من ايام الصبا . وقد اصبح صديقي نيكوغوس تاهمزيان ناقدا موسيقيا بارزا في يريفان .

وصدر في حزيران الجزء الثاني من الرواية .

وجئت بعد فترة قصيرة الى موسكو عضوا في وفد ارمينيا لحضور اجتماع المترجمين الاتحادي العام الثالث وجلبت معي جزئي « الاخوة كارامازوف » لكي اهديهما الى بيت دوستويفسكي الذي اصبح متحفا في موسكو .

وقد اهديتهما قبيل بضعة أيام .

وهكذا انتهت قصة ذلك القسم العسير .

وشعرت بشيء من الكآبة ..

فقبل ربع قرن دخل دوستويفسكي ، في ارض جزيرة قبرص القديمة الرائعة ، الى «بيتي» واستقر فيه استقرارا ثابتا . وبعد ربع قرن دخلت الى بيته في موسكو يخامرني شعور في الامتنان والتبجيل والحب . واتمنى ان يستقبلني بعين الرضا .

الطرق الضرورية

بقلم س • فلورين

لا يرتبط العمل الابداعي ارتباطا وثيقا باستخدام المعاجم المتباينة كما هو شان الترجمة عموما وترجمة الادب الفني خصوصا . الترجمة ليست عملية تدريسية ، بل ابداعية لان الحديث لا يدور في هذه الحالة حول التلميذ او الطالب او من يتعلم الترجمة بل حول المترجم الماهر الذي تشكل اعماله اسهاما في الادب الوطني وفي الثقافة العامة لشعبه .

يقوم التلميذ والطالب والهاوي والمترجم المبتدىء بالتنقيب في بطون المعاجم تنقيبا مثابرا لالتقاط الفكرة الاجنبية واصطيادها من بضع كلمات معروفة لديه واخرى « قد تفوتها » مجهولة المعنى . تقوم الكلمات المعروفة مقام نقاط الارتكاز والمنائر التي تلقي ضوءا باهتا على دائرة محدودة ضيقة يلفها الظلام ((mare incogitum)) .

واذا اخذنا بالحقيقة التي سبق تكرارها دائما والقائلة : على المترجم قبل كل شيء ان يمتلك زمام اللغة التي يترجم منها ، وان يكون على معرفة اوسع بتخوم اللغة التي يترجم اليها ، فلا بد لنا ايضا من معرفة سبب لجوء المترجم الماهر الى المعجم ، وان كانت الكلمات التي يبحث عنها مفهومة . قد يكون مبعث ذلك قصوره في ايجاد الجملة المرادفة لها في الحالة الراهنة ؛ فهو وان وجد معادل الكلمة او العبارة المترجمة يظل يبحث عن جملة اكثر دقة وملائمة . ولا يستثنى من ذلك سوى بضع كلمات وعبارات منفردة تتخطى حدود المعارف اللغوية والثقافية العامة . وتضطرنا تلك الكلمات والعبارات الى الاستعانة بمعاجم وادلاء وقواميس خاصة سنتحدث عنها فيما ياتي .

يلجا المترجم الى المعجم العادي من لغة الى اخرى ومعاجم العبارات المفسرة والمعجم الموسع للغة التي يترجم منها لكي يكشف مضمون عدد ضئيل من الكلمات والعبارات التي يجهل مضمونها وليتفهم معناها الغامض ، او يتاكد من صحة فهمه لها ؛ ولكي يحفز ذاكرته ـ بالدرجة الرئيسة ـ عندما يكون معادل الكلمة او العبارة المذكورة على طرف لسانه .

ولا يقتصر المترجم ـ في ايجاد الجملة المطابقة

تطابقا كاملا للكلمة او العبارة المترجمة والوظيفة الدقيقة لها ـ على معارفه وامكاناته الذاتية . بل يستعين بالمعجم ومعاجم العبارات والمترادفات والمتشابهات والى مجاميع الحكم والاقوال المأثورة وغيرها من المطبوعات المماثلة في لغته القومية .

من الامور المسلم بها ان المعجم احد اسلحة المترجم . ولابد من استخدام مختلف الاسلحة عند الاشتراك في المعركة . ولذلك ينبغي ان يكون المترجم بكامل عدته المعجمية وليس من باب الصدفة تقسيم المعاجم الى ثلاثة اصناف لان المعجم يفيد ـ وفقا لراي كاتب هذه السطور ـ ثلاثة مراحل متعاقبة في عمل المترجم :ـ

١ ـ وضع المعادل اللغوي لجميع المفاهيم الغامضة في مجالات الاختصاص المختلفة والكامنة في النص الأصلي .

٢ ـ الفهم الشامل للكتاب المترجم ، بما في ذلك الادوات التعبيرية الدقيقة التي يستخدمها المؤلف .

٣ ـ خلق كتاب في لغة اخرى .

تمثل هذه المجموعة من معاجم اللغتين واللغة الواحدة والمعاجم المقتصرة على حقل معين «كالمعاجم التكنيكية والموسيقية والتجارية والفلسفيةوالطبية

والكيمياوية الخ » ومعاجم الاصطلاحات والتاريخ والجغرافيا والموسوعات الادبية ومعاجم اللهجة العامية والمختصرات والالفاظ الخ ؛ وكذلك معجم الكلمات الاجنبية في اللغة الاصلية ، تمثل ادوات لترجمة المفاهيم الخاصة من اصطلاحات وجمل واسماء جغرافية وتاريخية وغيرها من الاسماء ؛ وتخدم تقرير الاشكال اللفظية والاملائية في لغة الترجمة وتكون بمثابة المراجع ايضا . اما المعاجم الادبية واللغوية المختلفة كالمعاجم الموضوعة في اطار المنظار التاريخي للكلمة حيث تستبين دلالتها من خلال استخدام مؤلف ما لها في نتاج معين «مثل معجم نتاجات شكسبير » او قوائم المفردات والعبارات الاجنبية « مثل قاموس كلمات واسماء الهنود الحمر التي الحقها لونغفيلو بقصيدته ـ اغنية حول الهايتين ـ أو شرح الاصطلاحات النادرة كمعجم الاصطلاحات البحرية الملحقة برواية ـ بورت ارتور ـ للكاتب ا. ستيبانوف مثلا » فانها تفيد المترجم لدى ترجمة اعمال الكاتب أو النتاجات المذكورة ويمكن الافادة منها عند ترجمة اعمال اخرى تماثلها في الحقبة التاريخية واللون المحلي والموضوع .

ولا يستبعد ايضا (نشير الى ذلك بين قوسين) ان يستطيع المترجم في بعض الحالات العثور على

تفسيرات للكلمات الغريبة أو النادرة الاستعمال ـ (قد يكون من الافضل القول بعض الكلمات القديمة التي لم تعد متداولة) ـ في عدد من المعاجم الخصوصية او القديمة التي لا تستعمل الان . ويمكننا ، في الحقيقة ، القيام بتلك الاستقصاءات في اماكن غير متوقعة ابدا ، في الكتب المساعدة والتعليمية القديمة التي لا يخطر في بال احد التنقيب في بطونها . قد يبدو ذلك غريبا للوهلة الاولى ،ولكني عثرت مرارا على المعنى الصحيح لبعض المفاهيم والعبارات الغريبة في معجم خاص بالكتاب المقدس ووجدت صدفة بعض الكلمات الايرلندية والاسكتلندية النادرة في معجم القوافي الانكليزي بعدما عجزت عن الاهتداء اليه في المعجم الموسع الانكليزي وفي المعجم الذي يضم اللغة الاصلية الى الثانية . لقد ارشدني معجم بروهاوس القديم الى مثل هذه المعلومات التي لم استطع استطلاعها في احدث الموسوعات . وقدم لي القاموس الفرنسي القديم العديد من الخدمات المماثلة ووجدت ضروريا ـ لدى تنقيح الترجمة من اللغة الروسية ـ تفسير العبارات المأخوذة من البيئة الأوربية في المعجم الموسع الانكليزي .

اقتصر ما ذكرناه حتى الان ، حول القواميس والمعاجم والادلة الخ ، على مجالات معينة من العلم

والفن والانتاج كما رأينا تعرض الكاتب لها في الاعمال المنطوية على وحدات من المفردات المنعزلة التي تتضمن – في اغلب الحالات ـ معادلات وظيفية واحـدة .

ولابد لنا ـ لغرض فهم الفكرة او الصورة التي يعرضها الكاتب ومن اجل المحافظة على الظلال التي يحملها مدلول العبارة ـ من الاستعانة بطرق اخرى لانه كما يرى الاكاديمي ل.ف. شيربا ، العالم الروسي المشهور ، « لا تماثل كلمات لغة معينة في معظم الاحيان ، كلمات لغة اخرى فقط ، بل تقوم بينهما علاقات متنوعة بالغة التعقيد »(٦) وان « ... عددا ضخما من الكلمات ـ المفاهيم في اية لغة كانت لا تتطابق مع نظيراتها في لغة اخرى ويستثنى من ذلك ، دون ريب ، المصطلحات حسب » (٧) هذا رأي مختص في اللغة وينطلق المترجم والمنظر ل.ن. سوبوليوف من الموقف نفسه فيعلن قائلا :« تعكس كل لغة ماضي الشعب الذي خلقها وحاضره ، وتتبع القوانين الداخلية التي يتسم بها تطورها . ولو لم يكن الامر على هذه الشاكلة لما ظهرت مشكلة الدقة في الترجمة السياسية او الفنية أو اللغوية ؛ ولاصبح جهد المترجم شبيها بعمل كاتبة الطابعة التي تنقل نسخة من الوثيقة وتغدو كلمة رقم ٢١٥٥ في اللغة

الروسية مطابقة لنظيرتها في اللغة الفرنسية او اية لغة اخرى ... »(٨) .

ربما تعتبر هذه النقطة بالذات نقطة انطلاق حقيقية في عملية الترجمة الابداعية ، اي عدم النقل التقريري من لغة لاخرى ، وانما ايجاد المصطلحات المتطابقة والبحث عن المعادل الوظيفي الكامل ، بقدر الامكان ، لكل حالة على انفراد .

ولا مناص من ان يفضي البحث ، « أو يجب ان يفضي » ، بالمترجم الى معجم اللغة الموسع الذي يعتمد عليه في الترجمة . فمعرفته المتقنة باللغة تسمح له باستخدام هذا القاموس استخداما طليقا حرا وتساعده المعلومات الواردة فيه ، بخصوص البيئة والتاريخ وطرق تفكير الشعب ، على فهم المحتوى الذي تنطوي عليه الكلمة في النص المذكور ويغدو منطقيا ان يكون تفسير الشعب ذاته للكلمة او الصورة اللتين خلقهما تفسيرا اكثر شمولية قبل ان تمرا عبر مصفاة المعجم اللغوي للمترجم الذي يميل قبل كل شيء نحو البحث عن المعادل الوسطي الحيادي العام .

ومن الطبيعي ان يخطر المترجم ، عند الاستعانة بالمعجم الموسع الذي يضم عددا مختارا من المترادفات المعروفة ، استخدام مبدأ

التفسير بالذات بدرجة كبيرة لايضاح مدلول لكلمات المنفردة الاولى ، باعتبارها تركيبا لمعان عديدة ومراعاة لعنصر المترادفات وتوضيحها اجمالا .

وعلى الضد من ذلك المعجم الذي يضم لغتين فغالبا ما يقدم معادل الكلمات المتماثلة ذات المعنى المترادف ترادفا مفرطا . وينطبق هذا في كثير من الاحايين على الافعال واسماء الصفات ، واقل منه انطباقا على اسماء الموصوف المجردة ذات المعنى المجازى واندر بالنسبة لاسماء الموصوف التي تمثلها اسماء المواد المحسوسة والقريبة في جوهرها الى المصطلحات والعبارات ..

ومع ذلك ، لامناص لنا من الاشارة الى كون المترادفات لا تعني ان الكلمة المذكورة تحمل معاني جمة ـ كما اشار .غ.غوروخورني بحق الى ذلك ـ بل على العكس ، فاحيانا تقدم كلمة في اللغة المترجم اليها ـ ولا سيما اذا كانت من اللغات القريبة من بعضها الاخر ـ عددا من المعاني في الكلمة الاولى . ولا بد ان يعطينا مجمل المترادفات المشار اليها في الحالة الاولى المدلول الشامل لمحتوى الكلمة الاولى (كما هو شان المعجم الموسع) . ويؤكد الاكاديمي شيربا الذي اقتطفنا منه بعض الفقرات : « .. ان معاجم الترجمة العادية لا تزودنا بالمعرفة الحقيقية

للكلمات الاجنبية ، ولكنها تمدنا على حدس مداولها في النص .. » ثم يضيف بعدئذ اضافة مبهمة للغاية وهي ان « معاجم الترجمة التي تترجم الكلمة الاجنبية بهذا المعنى او ذلك ، لا تعنى ابدا بالمعاني العديدة التي تحملها .. »(٩) اي دلالاتها المتنوعة في اللغة المترجم اليها .

ولذلك نميل او قد نميل ابان العمل بالمعجم ذي اللغتين « المترجم » اكثر ما يكون الى فهم كل مترادف في الترجمة باعتباره المعادل المنفرد الممكن للكلمة الاجنبية الرئيسية ، او بالاحرى تعتبر هنا مقدمة القاموس بمثابة التحليل للكلمة الرئيسة المذكورة . ويؤكد ذلك الاختصاصيون الذين يمثل قاموس اللغتين السلاح الوحيد لديهم ، او يكون ـ من الافضل ان نقول ـ اداة وعدة في عملية الترجمة الميكانيكية(١٠) .

رغم ان كل من ى.ى. ريفزين وف.يو. روزينتسفيغ يوجهان اللوم في كتابهما حول الترجمة الالية بخصوص « .. ظهور نوع من الاهمال لقواميس اللغتين في نظرية الترجمة ولدى بعض المترجمين المحترفين .. » ولكنهما سرعان ما يعترفان بان « ... معجم (اللغتين) يمثل السجل الاول للكلمات المتطابقة المقدمة لنا سلفا والتي نواجهها اثناء ممارسة الترجمة»(١١) . يقرب هذا

القول ، اضافة الى الراي الوارد سابقا ، قاموس اللغتين من الاصطلاح الذي قال عنه شيربا : « تقوم القواميس المترجمة على خطا مبدئي مصدره افتراض معادل لنظام المفاهيم في اي لغتين »(١٢) .

يثبت كل ما ورد ذكره اعلاه قضية ضرورة استخدام المعجم الموسع ومعجم العبارات في اللغة الاجنبية في سبيل الفهم العميق والحقيقي للكلمات والجمل والمعاني الغامضة والمجهولة . ويفيد قاموس اللغتين ، في الحالة الراهنة ، كمرجع بصورة رئيسة او ملقن فريد يمكنه ان يساعد المترجم فقط من خلال تذكيره بالكلمات المتطابقة في اللغة المترجم اليها مما يعجل في عملية الترجمة .

وتنتفي الحاجة ، في هذه الحالة انتفاء كاملا الى وضع معاجم الترجمة في لغتين (اي الموضوعة مسبقا للمترجمين) التي تحدث عنها ف.غ. غاك وفقا للقاعدة التي اشار اليها ، اذ ينبغي على المترجم ان يمتلك ناصية اللغة امتلاكا وافيا منذ البداية . ويعلن ا.ف.غاك اضافة الى ذلك ما يلي، لعل قائمة مفرداته (يعني معجم الترجمة) اقل من مفردات القاموس العام ، ويمكنه الاستغناء عن الكلمات النادرة والخاصة في عملية الترجمة التي تفترض الاستعانة بالقواميس الخاصة ، بدليل الكلمات »(١٣). وثمة آراء اخرى لـ ف.غ.

غالك يستوي فيها هذا النمط من القواميس مع القواميس العامة ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى يحولها ، بصورة رئيسة ، الى ضرب معين من القواميس ذات الطابع التعليمي .

والآن اقتربنا من المرحلة الثالثة والاخيرة في عملية الترجمة الا وهي خلق النتاج ، واعني بها تلك اللحظة التي لا يجري فيها البحث جوهريا « ؤكد على ذلك » ، عن معنى الكلمة والعبارة وما تحتمل من تفسيرات في اللغة الاصلية ، وانما عن المعادل المناسب ذي القيمة الكاملة في اللغة المترجم اليها .

ومن المناسب الاشارة هنا قبل الدخول في الدراسة الاساسية لهذه القضية الى ان المترجمين البلغاريين من اللغات الأجنبية يمتلكون ادوات ايضاحية اخرى ، قد تكون غير متكاملة ولكنها مفيدة للغاية في هذه المرحلة من العمل التي تبدو غير مقيمة تقييما كافيا .

لقد اثارت تاملاتي الطويلة هذه الملاحظة لدي واصبحت على قناعة من أن العديد من مترجمينا ـ« او هكذا كان الامر حتى وقت قريب» ـ ولاسيما المبتدئين والمتوسطين منهم ، وطبعا اولئك الذين يهمهم عدد المترجمات دون نوعيتها ، يشرعون بالترجمة وهم مجهزون بقواميس اللغتين حسب .

ويفترضون في انفسهم اجادة لغتهم القومية تماما ولذلك يصبح « القاموس الموسع البلغاري » و « القاموس الاتيمولوجي البلغاري » و « قاموس الكلمات الأجنبية البلغارية » و «قاموس المترادفات البلغاري » بل حتى « قاموس التهجئة للغة الادبية البلغارية » ضيوفا قلما تؤم منضده الكتابة. اما قاموس نايدين غيروف فيظل منيعا حصوله حتى على هؤلاء الذين يريدون ويستطيعون استعماله .

لنعد ثانية الى عملية الترجمة . لابد من التعبير الواضح المتفحص المفهوم لكل ماهو غامض ومجهول في الاصل . وتمثل اعادة صياغة التعبير او البناء نفحة عفوية ، « او ربما من الافضل أن نقول ذاتية » ، ابداعية تارة او تفكيرا مستانيا صبورا مثابرا او بحثا وانتقاء وتركيبا تارة اخرى . وتظل نتائج هاتين العمليتين مهما بلغ نضجهما بحاجة الى المراجعة و « الصقل » او كما يسمونه باللغة الانكليزية ((final touch)) اي اللمسة الاخيرة للريشة التي يحتاجها الفنان لينفث الحياة في النسيج الجاهز .

ولا مناص من استخدام القاموس الموسع في اللغة المترجم اليها اثناء عملية التفكير والانتقاء او ابان المراجعة والصقل الاخيرين ، فهو لا يساعد

على تنقيح ودقة المدلول ، « المضمون والمعنى » ، لبعض الكلمات التي استعملها المترجم ، ولكنه يبين له مدى ملاءمة استعمال بعض الكلمات التي يعرفها المترجم جيدا في النص المذكور ، وهل تتمتع بوجود حقيقي ، وهل استخدمها استخداما صحيحا في العبارة المتميزة ، وهل اخطأ في تسيير الفعل . وما اكثر الحالات التي يفضي فيها ايضاح الكلمة المنقحة بالمترجم الى ايجاد المرادف الملائم الدقيق .

يمكن لقاموس الكلمات الأجنبية وينبغي عليه ان يقدم العون للمترجم في تبديل الكلمات الدخيلة والاستغناء عنها بكلمات اصيلة جيدة في اللغة المترجم اليها اي التقليل الى الحد الادنى من العنصر الطفيلي في اللغة الأجنبية .

يساعدنا قاموس العبارات ، « حتى اذا احتوى لغتين » ، على التقاط المعادل الوظيفي المناسب للمصطلحات والحكم والاقوال المأثورة المستعملة في النص الاصلي .

ولابد لقاموس الحكم ان يلعب دوره في هذا الشأن .

ولا مفر هنا من التوقف قليلا عند موضوع الترجمة من اللغات الاجنبية الى البلغارية . اننا

تمتلك كثيرا من مجاميع الحكم والاقوال المأثورة الشعبية ، ومن الشهرة بمكان مجموعة الحكم البلغارية لـ بيتكو وب. سلافيكوف . وثمة عدد غفير من الحكم والاقوال المأثورة الموزعة في بضعة اجزاء من « الابداع الشعبي » و « الحكم والعبارات البلغارية » التي قام البروفسور م. ارنادوف بتصنيفها والتعليق عليها . وعلى الرغم من جودة هذه الكتب وغنى محتواها فليس من اليسير على المترجم استخدامها لانها موضوعة وفق نظام الحروف الأبجدية وحسب الحرف الاول في الكلمة . ويمكن لمجموعة «... ٥ حكمة وقول مأثور ، مختارة من اللغة البلغارية » التي وضعها كل من ميلكوغريغوروف وكوستادين كاتساروف ان تقدم معونة محمودة انطلاقا من تنظيم محتواها ـ« على الرغم من بدائيته احيانا وعدم اقناعه دائما »ـ وهو مقسم الى « عشرين فصلا اساسيا من حيث مدلوله وحوالي ثلاثمائة وثلاثين عنوانا بالنسبة للموضوعات » . ويمكننا ان نشير الى نموذج آخر من هذا النمط مثل «

The Oxford Dictionary
of English proverhs)) by W.G. Smith

الذي تم اختيار الحكم فيه حسب الحروف الابجدية والكلمة الرئيسة فيه

ستكون وضع معجم وفق هذا النمط ـ مع الاخذ بنظر الاعتبار ان يكون اوسع واكثر ملاءمة في توزيع المادة ـ عظيم الفائدة لا للمترجمين حسب .

وبالرغم من ذلك تحتل بلا منازع مهمة المترجم الرئيسة اهمية كبيرة في هذه المرحلة الاخيرة ، اي مرحلة اعادة خلق الأصل ، والتي تتلخص في اختيار مادة المفردات العامة الاكثر قربا وملاءمة من حيث مضمونها في اللغة المترجم اليها . وعندئذ تغدو « العبارة المأثورة » و «المترادفات ـ تلك الكلمة التي يستخدمها المترجم عندما لا يستطيع ايجاد المعادل الصحيح » مجرد نكتة ذكية .

سرعان ما يلجأ معظم المترجمين ـ لدى انتقاء المعادل الوظيفي للكلمة ـ الى معجم اللغتين . ومن الطبيعي أن يلقي نظرة على عدد من المترادفات الاكثر او الاقل قربا من الكلمة التي يبحث عنها ولكن .. لا يحدث ذلك غالبا ، فعندما اترجم من البلغارية الى الروسية فان معجم « اللغة البلغارية» لـ س. تشوكالوف وكذلك قاموس س. بيرنستين لا يسعفاني في ايجاد الكلمة الملائمة الدقيقة دقة تامة في اللغة الروسية بسبب فقرة للمترادفات في القسم التمهيدي منه . وعندئذ اضطر ، بسبب فقدان معجم المترادفات الروسي ، الى التنقيب في

« المعجم الموسع للغة الروسية » لـ اوجيغوف و « معجم اللغة الروسية » لاكاديمية العلوم السوفيتية و « المعجم الموسع » لـ دال الخ .

صدرت مني كلمة « فقدان معجم روسي بالمترادفات » ولا اعني بذلك ان باستطاعة معاجم المترادفات والمتناظرات وحدها في اللغة المترجم اليها ، تقديم الامكانات للمترجم لايجاد الكلمة البالغة الدقة او اللائمة جدا في النص المذكور تلك الكلمة التي تغدو العبارة او المقطع او الجملة بفضلها غنية وقيمة وتنقل الظلال اللازمة لمعنى الكلمة .

واذ انتقلنا الى الحديث عن الترجمة الى اللغة البلغارية فيمكننا القول اننا اكثر غنى في هذا المضمار . فنحن نمتلك معاجم المترادفات العامة لكلا النمطين ، سواء كانت فقيرة او غنية ، كاملة او ناقصة ، مثل المعجم الموسع (لـ ماريانا دابيفا ١٩٣٠) والمعجم العادي الذي يحتوي على احصاء المترادفات فقط وهو واسع سعةكافية وقد طبع اربع طبعات حتليت كل طبعة باضافات جديدة لمؤلفيه لوبين ونانوف ١٩٢٦ — ١٩٦٣ ..

اما في الاتحاد السوفياتي — اذا اسقطنا من حسابنا « المعجم التعليمي لمترادفات اللغة الادبية

الروسية » لمؤلفيه ف.د. بافلوف ـ شيشكين و ب.ا. ستيفانوفسكي ـ فقد صدر اول معجم موسع عصري للمترادفات ، مع العلم ان حجمه صغير جدا ، عام ١٩٥٨ واعيد طبعه مع اضافات مهمة عام ١٩٦١ واسمه (معجم مترادفات اللغة الروسية المختصر ، لـ ف. ف كلويف) ، ويعتبر مشروع معجم المترادفات لاكاديمية العلوم السوفياتية . معهد اللغة الروسية . قسم المعاجم ، موسكو ، « الموسوعة السوفياتية » معجما ضخما ومتكاملا نسبيا ، وليس ثمة نمط آخر من المعاجم في الاتحاد السوفياتي لحد الآن .

وبناء على هذا نرى ان المترجم يمد يده لمعجم المترادفات فقط بعدما يعجز عن ايجاد المعادل الملائم للكلمة في معجم اللغتين او المعجم الموسع . ولكن لماذا لا نختصر الطريق ونقفز المرحلتين الاولى والثانية ونبدأ العمل من المرحلة الثالثة

لما اثارت مفردات مترجمين روسيين لكتاب انكليزي دهشة كورني تشوكوفسكي ابو النظرية الحديثة في الترجمة الفنية هتف قائلا : « لا يمكن العثور على تلك الكلمات المعبرة في اي قاموس انكليزي ــ روسي . »(١٥) . ربما يمكن العثور على ذلك في معجم المترادفات ، لان مبحثه لا تقوم على

اعطاء المعنى اللائم للكلمة المفردة الاجنبية ، وانما الكشف الكامل لجميع ظلال المعنى التي يمكن أن يحتويها المفهوم المذكور .

ومع ذلك لا يكفي البحث عن الكلمة المنشودة في اول مجموعة للكلمات المترادفة التي تخطر على بالنا . فغالبا ما تتطلب مهمة الكاتب الصبر ويواصل لـ . تشوكوفسكي حديثه قائلا : « . لذلك فواجب المترجم ـ اذا كان فنانا حقيقيا ـ ينطوي بالذات على : التنقيب دائما عن الكلمة الاجنبية المماثلة للكلمة الروسية والتي لا يمكن ان يحتويها اي قاموس »(١٦) . اجل ، ينبغي ان تكون لدى المترجم القدرة على بناء جسر من العبارة المترادفة لثانية وثالثة ورابعة بحيث يمتد الخيط من مفهوم لآخر ما دامت عملية الفرز (على الرغم من التناقض الذي تحتويه) تقربه بصورة قصوى من هدفه المنشود . ويؤكد هذا أ.ف فيودروف اثناء حديثه عن ممارسة عمل الترجمة : « .. ينحصر الحل العام للقضية التي يمكن ويجب بلوغها في البحث عن الكلمات الضرورية في اللغة المترجم اليها بواسطة التوسيع المستمر لدائرة العناصر المترادفة واعني توسيع الطريق الاساسي الذي يتم فيه حل كثير من مهمات الترجمة المعقدة الاخرى »(١٧) .

يفيد معجم النمط الثاني ـ(ونعني في البحث عن المترادفات ، ومع ذلك ينبغي على
البحث عن المترادفات ، ومع ذلك ينبغي على
المترجم الاستعانة بمعجم النمط الاول في بعض الحالات لغرض معرفة صحة استخدام الكلمة المنتقاة ومداها . يظل هذا المعجم الذي في حوزتنا الآن ـ(معجم م. دابيفا الذي اشرنا اليه اعلاه)ـ رائعا كبداية ولكن محتواه ينم عن فقر بالغ في الاستجابة لحاجات المترجم العملية . لانه يحتوي على ٦٧٠ عبارة ذات اصل واحد (تحتوي الطبعة الثانية لمعجم كلويوف الروسي على ٦٢٢ عبارة ، ذات اصل اشتقاقي تضم ١٩٠٠ كلمة فقط ، ومع ذلك فثمة معاجم مترادفات اكثر شمولا مثل :ـ معجم وبستر المترادفات (

Webster's Dictionary of Synonyms (G.C. Merriam Co., Springfield, Mass USA. 1942)

ولكنه لا يكفي غالبا للتنقيح المطلوب مما يضطرنا الى اللجوء مرة اخرى الى معجم موسع مناسب .

احيانا لا يستطيع معجم المترادفات تلبية متطلبات المترجم لدى اختيارها وعندئذ يضطر للبحث في معجم المواضيع الخاص او معجم المتناظرات في اللغة المترجم اليها الذي يجري فيه

اختيار المفردات وفق مفهومها وتتحول العبارات ذات الاصل الاشتقاقي المنفردة لتتسع في حجمها الى عبارات معجم مفردات .. ظهر هذا النمط من المعاجم لاول مرة عام ١٨٥٢ وقد الحقت فيه اضافات واعيد طبعه مرات عديدة مثل :

Thesaurus of English words and phrases by Peter Raget.

ويمكننا الاشارة الى

Ch Maquet. Dictonnaire analogique. Repetoire moderne des mots par les idées, de idéés les mots. 1936.

Schlessing-Wehrle. Deutscher Wortschotç Ein Hilfs' und Nachschlagebuch der sinnverwandten wörter und Ausdrucke der Deutschen Sprache. 1927.

استطيع القول ـ من تجربتي الشخصية ان ((Thesaurus)) لـ روجيت المشار اليه يساعدني في الترجمة الى اللغة الانكليزية غالبا ، اكثر من اي معجم موسع او معجم مترادفات آخر. اضطرتني الممارسة من ناحية اخرى الى ان اضيف الى معجم نانوف ـ نظرا لعدم وجود مثل هذا المعجم ـ عبارات كبيرة من المفاهيم والمتناظرات التي ـ ولو في حالات انفرادية ـ تضمنت بحكم

الضرورة كثيرا من الكلمات الاجنبية التركيب من صنف الاصطلاحات والعبارات .

من البديهي ان معجم المترادفات وكذلك معجم المتناظرات او معجم المفاهيم هي مجرد مساعدة غير مباشرة لاستاذ الترجمة الفنية لأنه عندما يقرأ عددا من المترادفات القريبة او البعيدة يظهر في وعيه قرار حدسي مرض شأنه شأن تعاقب بضعة كلمات متوافقة متتابعة تفضي بالشاعر الى القافية الملائمة .

ومع ذلك فأن كل كتاب جديد وكاتب جديد يضع المترجم امام قضايا جديدة من حيث الطبيعة اللغوية والاصطلاحات والعبارات والمقاطع والكلمات الرشيقة والغريبة والقديمة والكلمات الجديدة والعامية . ولا مناص ـ لايجاد المعادل لكل هذا ـ من استخدام جميع الوسائل المساعدة القائمة اضافة الى الموهبة وسعة الاطلاع .

واعتقد ان مترجم الادب الفني الذي «يترجم دون استخدام المعجم » ليس مترجما على العموم !

المصادر

١ ـ اضافة الى استخدام المعاجم التخصصة المتنوعة يمكن الافادة جزئيا في مرحلة العمل (بالمعطيات) من كتب « الاساطير » والكتاب المقدس والقرآن والفهارس النباتية والاطالس الجغرافية والبيانات والخرائط الفلكية الخ .

2. Dictionary of the Bible Edited by Philip Schaff, DD., LLD., Philadelphia, USA, 1880.

3. The Rhyming Dictionary of the English Language B. J. Walker London

4. Brockhaus' connersation-Lexiken. XIII, Vollständing umgearbeitete Auplage Leipzig, 1882

5. Dictionaire alphabétique et analogique de la langue francaise. par Elie Blanc. Librairie catholique Emmanuel Vitte. Lyon-Paris, 1892.

٦ ـ الاكاديمي ل . ف . شيربا . . مقدمة كتاب ((المعجم الروسي ـ الفرنسي)) موسكو . دار النشر الحكومية للمعاجم الاجنبية والقومية ، ١٩٥٥ . ص ٥ .

٧ ـ اعماله المختارة حول اللغة وعلم الصوت . لينيغراد . دار نشر جامعة لينيغراد . ١٩٥٨ . ص٨٦ .

٨ ـ ل . ن . سوبوليوف . حول ترجمة الصورة بالصورة في كتاب : : ((قضايا الترجمة الفنية)) . موسكو ((سوفيتسكي بيسالل)) ١٩٥٥ . ص ٢٥٩ ـ ٢٦٠ .

٩ ـ الاكاديمي ل . ف . شيربا . الاعمال المختارة حول اللغة وعلم الصوت . لينيغراد . طبعة جامعة لينيغراد ١٩٥٨ . ص٨٧ .

١٠ ـ ((يعتبر القاموس عدة تساعد على الترجمة رغم عدم الالمام بهذه اللغة او تلك)) ى . كاري . جـ٢ . رقم٣ . ١٩٦٥ . ص ١٠٣ .
((Mecanismes et traduction "Babel))

١١ ـ ي . ي . ريفزين ، ف . يو . روزينتسفيغ . اسس الترجمة العامة والالية . موسكو . ((المدرسة العليا)) ١٩٦٤ . ص ١٨٠ .

١٢ ـ الاكاديمي ل . ف . شيربا . الاعمال المختارة حول علم اللغة وعلم الصوت . لينيغراد . دار نشر جامعة لينيغراد . ١٩٥٨ . ص ٨٥ .

١٣ ـ ف . غ غاك . حول نمطين مختلفين من قواميس اللغتين. ((دفاتر مترجم)) . رقم ٢ . موسكو . طبعة دار نشر معهد العلاقات العالمية ، ١٩٦٤ . ص ٦٣ .

١٤ ـ يقيمون في الاتحاد السوفياتي « القاموس الموسع » دال ويعيدون طبعه (حتى في لهجته الاصلية !) اما عندنا فلا يرون ضرورة في اعادة طبع خزانة اللغة البلغاريسة (ل فيروف) .

١٥ ـ ك . تشوكوفسكي . الفن الرفيع . موسكو .«سوفيتسكي بيسائل » ١٩٥٨ ص٩٨ .

١٦ ـ المصدر نفســه .

١٧ ـ ا . ف . فيود وروف . حول مدلول الخطط المتعددة للكلمة وقضية الترجمة الفنية لينيغـراد . دار نشـر جامعة لينيغراد للدولة ، ١٩٦٢ . ص٢٤ .

اضفاء الطابع القومي على النظرية

فل . روسيلس

يتزايد عدد العلماء والادباء المهتمين بنظرية الترجمة الفنية والادبيات المترجمة وتاريخها ونقدها . وقد حظيت دراسات المندوبين البلغاريين س. فلاخوف و س. فلورين حول نقل الخصائص البيئية والتاريخية وغيرها لدى ترجمة الكتاب الى لغة ثانية باهتمام الجميع في الندوة التي عقدت في موسكو عام ١٩٦٦ حول « القضايا الملحة للترجمة الفنية » .

وبين ايدينا اليوم مجموعة مقالات تاريخية ـ نقدية ونظرية ضخمة صدرت في صوفيا(١) تحت عنوان « فن الترجمة » باشراف علماء ، ومنهم س. فلورين الذي ساهم في الكتاب بمقالة « الترجمة الفنية والمحرر » و « المترجم والمعجم »(٢) و « الترجمة من اللغة الانكليزية » وكذلك المقالة

الكبيرة التي كتبها مع س. فلاخوف المعنونة : العبارات التي « لا تترجم »(٣) ويحتوي الكتاب على مقالات لخمسة عشر كاتبا وعلى مقالتين او ثلاث حول محتوى المقالات التي سنتكلم حولها بالتفصيل فيما ياتي .

يدل ما تقدم على ان س. فلورين لم يكن وحده باحثا جديا في مجال الترجمة الفنية ولم يكن الوحيد الذي تعاظمت دائرة اهتماماته ومعارفه سنة بعد اخرى في هذا المضمار ؛ بل ظهر امام انظارنا في بلغاريا خلال بضعة اعوام رعيل كامل من العلماء العاكفين على هذا الحقل من حقول الفيلولوجيا .

وبعد مضي سنتين على ندوة موسكو القى المتخصص اللغوي السلوفاكي انطوان بوبوفيتش في مؤتمر اللغة المنعقد في براتيسلاف كلمة بعنوان « الترجمة ـ فنا » تتناول مفهوم « الانتقالية التعبيرية » في الترجمة ؛ وقد صدرت له عام ١٩٦١ مونوغرافيا حول «الادب الروسي في سلوفاكيا بين عامي ١٨٦٢ ـ ١٨٧٥ »(٤) ؛ وكرست في المونوغرافيا ثلاثون صفحة فقط لقضايا الترجمة جرى فيها ـ بصورة رئيسة تحليل المواضيع الاجتماعية ـ الثقافية للروابط الادبية الروسية ـ السلافية في عصر النهضة الذي شهدته سلوفاكيا ،

بيد ان دراسة الروابط الادبية بالذات حملت أ. بوبوفيتش على التعمق في تقصي التطور الطبيعي الاستاتيكي للترجمة الفنية ، وقد شغلت مقالته التي القاها في مؤتمر براتيسلاف فصلا من الكتاب الذي تم اعداده في ذلك الحين المسمى « الترجمة والعبارة » وصدر في اواخر عام ١٩٦٨ وهو يشكل بحد ذاته تجربة في ابداع الترجمة(ه) .

اما المواد التاريخية ـ الادبية فيه فقد وردت بمقدار الحاجة اليها من الناحية الاستاتيكية فقط .

كانت الممارسة الادبيةنقطة انطلاق س. فلورين في علم الترجمةالفنية، لقد ترجم منذ بضع سنواتكتبا الى اللغة البلغارية واشرف على مراجعة الكثير من التراجم ، اما أ. بوبوفيتش فبدأ الترجمة مستندا الى ابحاثه التاريخية ـ الادبية ولكن المنطق الحياتي افضى بهما بالضرورة الى حتمية دراسة معمار النتاجات المترجمة وعملية بنائها . ويعتبران كلاهما نموذجين للنزعة المتعاظمة ،ذات الخصوصية البالغة ؛ لدى الادباء والفيلولوجيين نحو قضايا الترجمة التي تتزايد اهميتها في عالمنا المعاصر سنة بعد اخرى .

وهكذا نجد امامنا كتابين ، احدهما بلغاري

والآخر سلوفاكي . فماذا يقدمان للقراء والمترجمين الى اللغتين البلغارية والسلوفاكية وماذا يقدمان لتطوير العلم الجديد ونظرية الترجمة الفنية ؟

ظهر العمل الجماعي للعلماء والمترجمين البلغاريين في مجموعة مقالات لا تشكل مونوغرافيا منتظمة حول فن الترجمة . ومع ذلك فقد اثارت الخمسة عشر مقالا الاولى في هذه المجموعة معظم القضايا المهمة في النظرية والتطبيق ومنها قضايا العملية الابداعية ومسألة الاعداد لمراجعة الكتاب المترجم ونشره . اما المقالات التسعة المتبقية فتشكل استعراضا للحقائق الهامة ضمن مجال التبادل الادبي في بلغاريا . وتحتوي على مقالات تشمل النشاط الترجمي للشعراء البلغار الكبار مثل بينتشو شلافيكوف وغيو ميليف ودراسة تراجم الكلاسيكيين الاجانب الى اللغة البلغارية والتراجم الروسية للشعر البلغاري .

تستهل هذه المجموعة بمقدمة غير كبيرة لرئيس التحرير البروفسور يميل غيورغييف ، يتحدث فيها عن اهمية الترجمة في تطوير الثقافة ثم يتكلم باختصار او بالاحرى يسرد سردا مقتضبا اسس نظرية الترجمة الحديثة ولا سيما المناهج والاصطلاحات لدى العلماء السوفيات مستندا الى المعارسات البلغارية في المضمارين : التاريخي

الثقافي ، والتاريخي الادبي . وهكذا جرى تحديد المواقف التي ينطلق منها الباحثون البلغار في دراسة مشاكل الترجمة . ويعقبها استعراض « لفكرة الترجمة في داخل الوطن وخارجه » بقلم : ا. لودسكانوف الذي ظهرت له ابحاث سابقة في نظرية الترجمة . وقد اشار قائلا : « اذا استثنينا بعض الحالات فليس ثمة من اعمال عامة حول الترجمة عموما او بالنسبة للترجمة الفنية خصوصا »(٦) . في بلغاريا يضع المؤلف ، مستندا الى اعمال علماء الترجمة، خريطة متماسكة منهجية مقننة لنظرية الترجمة تقوم على اساس هرمي للقضايا **العامة والخاصة والجزئية** يعتمد حلها على « المفاهيم والاراء العامة ازاء قضية الترجمة برمتها وماهيتها واغراضها » وتنتصب هذه المسائل كلها على راس ذلك الهرم .

يقدم الكاتب انطلاقا من هذا المفهوم رايا عموميا بشان الترجمة ، الذي يكون مبدا التناسب جوهره ويعامله الكاتب باعتباره ضربا من الوظيفة. يجب ان تخلق الترجمة لدى القارىء « نمطا من المعاناة الفكرية والوجدانية كتلك التي يمكن ان تولدها فيه قراءة النص الاصلي » .

يقدم ا. لودسكانوف المقولة المنهجية التالية في علم الترجمة : « . **نظرية الترجمة الجامعة**

(النظام العمومي وعلى المستوى الشامل العام) ، نظرية الترجمة العامة باعتبارها فرعا من النظرية الجامعة (النظام اللغوي على مستوى اللغات الطبيعية) ، ونظرية الترجمة الجزئية « نظرية الترجمة الفنية ، الاجتماعية ـ السياسية والعلمية ، وترجمة الكلام الشفهي والتحريري وتدخل ضمنها الترجمة العادية والآلية » باعتبارها فرعا من نظرية الترجمة العامة (الانظمة اللغوية على مستوى الطبقات الاسلوبية « مصطلحات » اللغات الطبيعية) ويتوصل الى هذا الاستنتاج لان « موضوع علم الترجمة يتطلب دراسة تلك العموميات التي تؤلف بين اشكال واجناس الترجمة واعني بين عمليات التحول العمومية ، والعمليات الاعلامية الخاصة بغض النظر عن طبيعة المصطلح او المترجم ، سواء كان فردا او آلـة » .

على الرغم من اصرار الكاتب على التمسك بالمبدا الرئيس في جمع حالات الترجمة بظل « التناول اللغوي المفترض وغير اللغوي » مهمة وظيفية . وهو يميل ، بعد عرض تلك الابنية ، الى النظر للترجمة الفنية باعتبارها نشاطا ابداعيا لا في المجال الادبي ، بل اللغوي . اجل ، لعل ذلك يلائم تناسق الخارطة المنهجية ، ولكن الممارسة تضطرنا

الى ادخال تعديلات ضرورية على ذلك البناء ؛ فلم يفلح باحث في تتبع الترجمة الادبية تتبعا مقنعا من وجهة نظر الطرق اللغوية .

ومن الملاحظ ان أ. لودسكانوف ذاته يلجا في الحقيقة لدى الانتقال الى تلخيص مشاكل الترجمة الفنية ـ (في الصفحات التالية من المقال نفسه ؛ ومن ثم في المقالات التي احتواها الكتاب مثل « مبادىء المعادلات الوظيفية ؛ اساس نظرية الترجمة وممارساتها » و « درجة الدقة ابان الترجمة » ـ الى الاستعانة بعلم اللغة . فهو اما ان يعتمد على الافتراضات العامة (ويمكننا حل المشاكل الادبية على هذا الصعيد) أو يستعين بطرق التحليل الادبي . ويتوصل احيانا الى نتائج مقنعة وشيقة . فبعدما يشير الى الفرق بين الترجمة الشكلية و الحرفية للمؤلفات يوضح فيما اذا كانت الاولى ترمي الى « نقل الشكل في سبيل الشكل » نقلا نظاميا فان الثانية « تكون عموما طريقة او نظاما » . ويقول في المقالة المتعلقة بالمبدأ الوظيفي « لا تفضي بنا الترجمة الى نقل الادوات كادوات وانما الى نقل مهمة الادوات » ؛ وهذا يعني في المدلول الواسع نقل الحجم الفكري والعاطفي والالات الاستكاتيكية برمتها التي ينطوي عليها الاصل . ويصف أ. لود سكانوف ،

امكانات المترجم (ومن الطبيعي مبدأ امكانية الترجمة) كما يلي : « .. ما دامت لغة معينة قادرة على التعبير تعبيرا كاملا فباستطاعة المترجم استخدام تلك الادوات التي تستطيع بمجملها ان تنقل وظيفة النتاج الاصلي في النظام الكلي . وهنا يكمن « سر الترجمة » .

يخلق ذلك المكان الذي لا يدور الحديث فيه بصورة جوهرية ، حول المعادل اللغوي تاثيرا كبيرا بين النظام الكلي بالذات والامثلة التي تتوفر في المقال . لقد استطاع بينتشو سلافيكوف لدى ترجمة قصيدة ليرمنتوف « الصخرة »(٧) نقل المناخ الاصلي في شكل مقلوب . والسبب هو ان كلمة غيمة مذكرة ـ باللغة البلغارية ـ بينما كلمة صخرة مؤنثة . وجاءت الترجمة على الشكل التالي :

نامت الغيمة الذهبية
في احضان الصخرة الكبيرة
لقد اسرعت في سيرها مبكرة صباحا
جذلة تلعب في السماء اللازوردية
ولكنها تركت اثارا رطبة في تجاعيد
الصخرة العجوز ، وحيدة
تقف مفكرة بعمق ،
باكية بصمت في الارض القفر .

ويشير أ. لودسكانوف بحق الى انه « على الرغم من هذا الموقف الانتقالي فقد حافظت القصيدة على الموتيف الرئيس والقوة الفنية » . والحق كما قال أ.س. غرين « لقد انقلب كل شيء وغدا كل شيء في مكانه بعد هذا الانقلاب » .

ثمة حوادث مشابهة لهذا في الادب الروسي ومع ليرمنتوف « يالها من مصادفة ! » . فقد ترجم على هذه الشاكلة قصيدة « الصنوبر » لهاينه رغم انه ، خلافا لـ ب. سلافياكوف قد ابدل الموتيف الفني محتفظا فقط بقوة النص الاصلي .

يبحث لود سكانوف في مقالته الثالثة الاسطورة الشائعة في علم الترجمة المتعلقة « بدرجة الدقة » المعتمدة على نوع النص المترجم ويثبت اثباتا مقنعا اعتمادا على المبدأ الوظيفي ، انه خلافا للنص الاصلي الذي يتبع اهدافا متباينة (علمية ، اجتماعية ، فنية) يظل النص المترجم ذا هدف محدد وهو نقل النص بالدقة الممكنة ويمتلك المترجم ، لتحقيق ذلك ، مجموعة متكاملة من الطرق ابتداء من التطابق المطلق (حينما يواجهه اصطلاح او حادثة متشابهة اخرى) او بواسطة النقل « المباشر » و « المجازي » و « الاستبدال » و « المعادل » وحتى « تغيير الواقع » (كما هو شأن « الصخرة » لليرمنتوف) .

تسم مقالات لودسكانوف الثلاث عموما الكاتب بميسم المنظم المتامل لعلمنا الجديد .

يشارك بقية الكتاب البلغار المساهمين في الكتاب « الراي نفسه في الترجمة » بمدلولها الواسع ، (اذا استخدمنا اصطلاحات ا. لودسكانوف) . ويطور كل منهم ، انطلاقا من هذه الارضية ، موضوعه الخاص . لقد سبق وذكرنا ان دائرة المواضيع واسعة وتستنفد تقريبا قضايا الترجمة المعاصرة . فقد تطرق الكتاب هنا الى مسالة اختيار الكتاب المزمع ترجمته (ا. دالتشيف) والمشاكل العامة « الكاتب والمترجم » فن . موساكوف ولا سيما نقل الاسلوب الخاص بالكاتب (ل. اتسيفا) وبعض الجوانب المنفردة في عمل المترجمين ذوي الاختصاصات المختلفة مثل ايقاع النثر « ا. سلانوف » والفولكلور (ي. ميتيفا) والعبارات « سبق وان اشرنا الى مقالة س. فلاخوف و س. فلورين » ، واخيرا تنقيح الترجمة (س. فلورين) .

لا يمكننا عرض كل عمل من هذه الاعمال عرضا مفصلا ضمن حدود مقالتنا ، وطبعا لا نستطيع ولعله لا ينبغي القيام بذلك لان معظم القضايا التي تم التطرق اليها قد حلت او ستحل بهذا الشكل المماثل او بمادة متماثلة . وساتوقف

عند كل ما هو جديد واستثنائي وما زال موضع جدال . واعتقد ان مقـالة اتاناس سـلافوف المسماة « ايقاع النثر والترجمة الفنية » اكثر المقالات متعة من ناحية تطرقهاالىالقضايا الابداعية، ومما يلفت النظر فيها نقطة انطلاق الكاتب ذاتهـا الذي يؤكد انه لا يمكن لجهود المترجم الجبـارة السيطرة على اسلوب الكاتب ونوازعه اضافة الـى عدم استطاعته نقل مدلول كلمة الكتاب المترجـم بمعناه الحقيقي اذا لم يمتلك الاحساس بايقـاع العبارة وطبقا لراي الكاتب يصبح « الايقـاع » جوهريا ، اساس كل كلام سواء اكان شعـريا او فنيا ـ نثريا او محادثة ، فهو الشكل الرئيـس الذي تتجلى عبره الافكار والعواطف الانسانيـة بواسطة اللغة » .

في الحقيقة ان الامور المسلم بها والقاطعة ، غير كافية لتدعيم مادة المقال ولا سيما حين تقـدم التعريف للموضوع ، عندئذ يخلط الكاتب بيـن الايقاع والوتيرة ، حيث يقول : « الايقاع هـو الاحساس الواعي بالموازنة بين الشحنة النوعيـة والزمن او بكلمة اخرى ، العلاقة التي تشير الـى الحمولة الفنية التي تحصـل في برهة زمنيـة محددة » .

ليست هذه فلتة قلم ، فالكاتب يحلل بعدئذ

على اساس مثالين ماخوذين من سويفت ومايكوفسكي الفرق بين الوتيرة والسرد .

ومع ذلك لايمكن ان تكون قيمة بحث أ. سلافوف موضع شك . فدراسة ايقاع النثر (اي نثر كان وليس المسمى « ايقاعيا» فقط) تعتبر جزءا غير مهم في نظرية الادب . لقد توارى فعليا مفهوم الايقاع .لنغمي من الاستعمال المالوف في نظرية الادب السوفيتية بعد العشرينات ، بينما تميز النزعة الايقاعيةنثر القرن العشرين اكثر فاكثر وهي تحتوي البناء المعماري والموسيقي والسيمفوني . وليس من باب الصدفة ان تكون هذه المشكلة ملحة في الترجمة . ان اول المسلمات التي اوردها أ. سلافوف صحيحة تماما في هذا المعنى . وعندما يحلل المدخل الايقاعي الى قصة هيمنغواي « الشيخ والبحر » يصبح جليا ضرورة فهم ايقاع النثر ونقله . ولا مناص من تقديم ملاحظتين بهذا الخصوص :ـ

ليست مقالة أ. سلافوف الوحيدة في هذا الكتاب وغيره من الكتب ، الذي يضم مجموعة مقالات بمثتها للحياة تلك الاحتياجات الخصوصية لتطوير الترجمة الفنية وهي تدرس ، بالاساس ، القضايا الفنية عموما . يؤكد كل هذا مرة اخرى على الموضوعة المعروفة القائلة ان البناء الاسلوبي

للنص الاصلي يتجلى بدقة بالغة لدى تحليل الترجمة بسبب تكشف طريقة بناء النص في محيط ثقافي وتاريخي ولغوي مغاير . خلق تداخل الثقافات الترجمة باعتبارها شيئا جديدا تمكن الباحث التبيه من تحسس قوانينها وتشابكها مع بعضها ضمن ديناميكية تطور الاساليب والطرق الادبية التي تتجلى ابان نقل احدى النتاجات من شعب الى اخر ونسخه من الماضي الى الحاضر ، بل لا يقتصر الامر احيانا على نقله من الماضي اذ يتخطاه الى المستقبل عندما يظهر ذلك النتاج في محيط ثقافي لشعب اكثر تطورا . ويتحسس المترجمون انفسهم ذلك باعتبارهم فنانين يمتلكون جوهر الابداعي .

طبعا ليست المسافة قليلة بين الاحساس (الحدس ، المعاناة ، اعادة التجسيد) والتحليل . وبالرغم من ان الصنعة الادبية « وبضمنها صنعة النقد » تقوم على التحليل ولكن حرفة الترجمة تفوقها في هذه الناحية .. فالمترجم ليس ملزما بتجسيد النموذج الاصلي مجددا حسب ، بل ملزما بتلك المادة التي نظمها الكاتب وفق القوانين الفنية ويمثل عمله المحمود حصيلة نشاطه الابداعي في التحليل الهامشي ، اضافة الى ذلك فان مقدرته على المقارنة تعتبر شرطا مساعدا لكل باحث ، فمن

اين يمكن ان يبدا العالم اذا لم يبدا بالمقارنة بين النص الاصلي والمترجم ؟

عندئذ تظهر ملاحظة ثانية ضرورية ذات طابع متناقض لا تتعلق فقط بـ ا. سلانوف كاتب مقال ايقاع النثر ، بل لها صلة بعدد آخر من المقالات التي تحتويها المجموعة البلغارية ، التي لم يكتف مؤلفوها بتحليل الاخفاقات اثناء دراسة الاصل والترجمة غير الموفقة (حسب راي كتاب المقالات) بل غالبا ما يناقضونها بحلولهم الترجمية الخاصة . وعندئذ يبدو واضحا للعيان امام القارىء الاختلاف الحرفي بين الباحث والفنان او بين المترجم واللا مترجم . وطبقا لهذا تقل القناعة التي يخلقها التحليل . ونلمس ذلك في مقالة ا. سلافوف عندما يحلل التراجم البلغارية لـ م. شولوخوف ، وف بانوفايا .

يعتبر هذا النمط من الاساليب خطأ اعتياديا يرتكبه المبتدئون في مضمار نقد الترجمة ، ولابد لنا من القول ان ثلثي المساهمين في مجموعة مقالات الكتاب البلغار ، وبضمنهم ف . سلافوف ، هم من المستجدين في هذا الميدان .

يختتم ا. سلافوف مقالته باستدلالات حول تباين الاساس الايقاعي في اللغات المختلفة . ولكن مما يؤسف له ان الكاتب ــ شانه شان سلفه ا. ف.

فيدوروف وغيرهم ـ يقتصر على طرح القضية في هذا المضمار .

يدرس كاتب آخر واعني به لوبين لوبينوف مسالة القافية في القصائد المترجمة . يقدم هذا اللغوي الشهير واحد واضعي « القاموس البلغاري للقافية » (صوفيا ، دار نشر « العلم والفن » ١٩٦٧) تحليلا مقارنا نوعيا وكميا واحصائيا لامكانات القوافي في اللغتين الروسية والبلغارية ويستنتج وجود اختلاف جوهري بينهما . لما كانت اللغة الروسية تقوم على نظام وحالات الاعراب ، فانها تمتلك متراكمات لا تنضب من القوافي الدقيقة ، بينما يبدو السجع في اللغة البلغارية اكثر وقعا طبيعيا على السمع .

ان مقالة « القافية في القصيدة المترجمة » حجة بحد ذاتها ولكنها رغم ذلك تتسم بشيء من الجفاف لدى مقارنتها مع مقالة ل. لوبينوف الاخرى المسماة « القوافي في ترجمة سونيتات شكسبير الى البلغارية والروسية » . وهذا دليل قاطع آخر يمثل الفوائد التي يجنيها عالم اللغة من دراسة الترجمة . تحول التحليل المقارن المحسوس للانجازات التي توصل اليها مارشاك والمترجم البلغاري ف. سفينتيلا لسونيتات شكسبير الى مونوغرافيا موجزة رائعة للقافية

في النظام المتكامل المتناسق للاراء الحديثة حول التقفية ، وتبدا بالميزة التالية المستقاة باناقة :ـ

« .. تشبه القافية بخصائصها الصفر شبها كبيرا . فهي على نمطه قافية رائعة مستخرجة من القصيدة ولا تمتلك اية قيمة بحد ذاتها . ولكن شانها شانه تستطيع أن تزيد زيادة هائلة قيمة الارقام ، وهكذا ترفع القافية الساطعة تاثير الفكرة الشعرية القوية » .

ثم يعرض على القارىء مقياسا واسعا للتقييم (ربما استقاه من التحليل المقارن لنتاج كلا الاستاذين) وهو عبارة عن عشر مطالب ازاء القافية .

ا ــ التقفية العضوية لمحتوى السطر والمقطع واعني وضع اهم كلمة ضمن القافية .

ب ــ متابعة وعدم خرق القافية لمرونة الشعر .

ج ــ استخدام القوافي النادرة واللينة اضافة الى القوافي الكلاسيكية والشائعة .

د ــ انتفاء وجود القافية على حساب عدم التقيد بالقواعد .

هـ ــ عدم زيادة نسبة السجع الموجود في النص الاصلي .

و ــ عدم السماح باستعمال كلمة واحدة مرارا في القافية .

ز ــ عدم استعمال القوافي التقليدية ، ماخلا حالات قليلة عندما تنطوي على دلالات متينة في الشعر .

ح ــ توزيع القافية توزيعا منتظما على نمط لحروف (a, e, u, o, y) .

ط ــ ينبغي ان تكون للقافية ، في نصف الحالات على الاقل ، اشكال محددة مختلفة لغرض تجنب وفرة القوافي المكونة من الافعال .

واخيرا ثمة شيء خاص بالشعر البلغاري وهو :

ي ــ تنويع القافية وفق ادوات اللفظ(٨) .

يظهر التحليل المقارن الذي اورده ل . لوبينوف على اساس هذا المقياس مهارة المترجمين الروسي والبلغاري في ترجمة سونيتات شكسبير التي تجلت قبل كل شيء في التمسك الشديد بالنقاط ا ، ب ، ج ، ط . ومع ذلك يقفي كلا المترجمين غالبا بكلمة واحدة وبرزت عندهما مرارا قواف تقليدية ومكررة .

هناك اختلاف جدي بين المترجمين ، حيث تبرز لدى سفينتيلا قواف اكثر سطوعا وطراوة واصالة .

وثمة تباين في القافية ناشيء من اختلاف اللغتين . يبلغ عدد القوافي لدى مارشاك ١٦٧٨ يقع منها ٨٢٠ على الحروف التالية : (٣١٣) على (O) و «٢٨٥» على (A) و « ٢٢٢ » على (E) اما عند سفينتيلا فهناك ٨٧٨ قافية تقع : «٤٠٠» منها على حرف (A) و « ٢٥٦ » على (E) و « ٢٢٢ » ـ على (U) .

ومن الشيق وجود تباين وطني ـ على ما يظهر ـ في القافية ذاتها : وفي الحالة الراهنة اجد خلافا بين مفهومي لها ـ باعتباري كاتب هذه السطور ـ ومفهوم ل. لوبينوف لدى مقارنة عدد السجع في الترجمتين الروسية والبلغارية . لمس لوبينوف وجود قافية غير مضبوطة عند سفينتيلا خلال ترجمة «١٤» سوناته ووجد لدى مارشاك سجعا في كل سوناته تقريبا واحيانا اثنين او ثلاثة ! لم اصدق ناظري عندما قرات هذا . ان مارشاك عندي نموذج للقافية الكلاسيكية الدقيقة . ولكن حيرتي تلاشت عندما وصلت الى قراءة الصفحة « ٣١٨ » حيث يسرد الكاتب مثالا عجيبا ، حسب رايه ، فقد ترجم مارشاك ٦٥ سوناته . وكانت القافية على الشكل التالي : مورية ـ سبوريا ، سروك ـ تسفيتوك ، الي ـ سكالي ، فيريميون ـ كولون ، كاكوى ـ روكوى ، نايتي ـ سباستي ،

ميلي ــ تشرنيلا . وتعتبر القوافي التي تحتها خط ضربا من السجع حسب راي ل. لوبينوف . بينما اعتقد ان ثلاثا منها على الاقل مضبوطة وهي « موريه ــ سبوريا ، فريميون ــ كولون كاكوية ــ روكوي » . ويبرر الكاتب قوله بعدم تماثل الحروف ، بينما لم يكن هذا المفهوم في اللغة الروسية موضع نقاش منذ عصر بوشكين ، فقد كان س. شفيريف ينهي القافية بصورة غير بصرية وبناء على هذا فثمة مسوغات رئيسة لاعتبار حساباته العامة التي اوردها في الحالة الراهنة غير دقيقة ونتيجة لذلك فان استنتاج كاتب المقال غير صحيح عندما يقول : « يفقد السجع المتعدد الترجمة الروسية احدى خصائصها الجوهريةوهي بناؤها المعماري الصارم » . وباستثناء هذه الهنة في التحليل فليس ثمة من ماخذ على مقالة ل . لوبينوف ، بل انها تشكل زينة تلك المجموعة من المقالات .

ولابد من المرور على مقالتين لغويتين في ختام استعراضنا للمقالات النظرية من كتاب المجموعة البلغارية . وهما « ترجمة اسم الحال الروسي الى

(*) ابقيت الكلمات بالروسية لتغير قافيتها لدى نقلها الى العربية ومعناها على التوالي : بحر ــ جدال ، فترة ، وردة ، احمر ــ صخرى ، زمان ــ عمود ، ايهما ــ يد ، يجد ــ ينقذ ، عزيز ــ حبر .

اللغة البلغارية لـ ايفانتشيف فاسيفايا » و « التحليل الاحصائي للترجمة لـ سفيتوزار ايفانفيتش » . ولا بد من الاشارة الى ان المقالة الاولى فقط تتطرق للمقولات اللغوية ولذلك تحمل طابعا تطبيقيا . يعالج ايفانتشيف ، اعتمادا على المواد الاحصائية التشيكية ــ البلغارية المقارنة ، قضية ادبية تكون الطابع الاسلوبي لكلا اللغتين . وينطلق الكاتب من كون « اللغتين البلغارية والتشيكية لا يختلفان نوعيا (يتجلى امامنا حينما نقابل لاختلافات النوعية ، ان احدى اللغتين تحتوي على اداة تعبيرية تفتقر اليها اللغة الاخرى . والعكس بالعكس) ، بينما يختلفان عدديا بالذات (وبعبارة اخرى توجد في كلتا اللغتين اداة لغوية معينة مختلفة الاستعمال غالبا) مما يفضي الى تباين في الاسلوب » .

على الرغم من ان الحديث يكاد يدور في المقالة على الصعيد اللغوي ــ الاسلوبي ولكن الكاتب يقارن استعمال مثل هذه المسائل في كلتا اللغتين : الضمائر ، الافعال ، افعال الزمان . ليس من شك في الفائدة المجتناة من تلك الابحاث في عملية ممارسة الترجمة ولكن لابد من الاعراب عن اسفنا لعدم احتواء هذه اللاحظات على كل زوج من اللغات السلافية وحاجتها الى الوفرة والاستفاضة .

فحينما تتم الترجمة من اللغة القومية يتخذ الخلاف العددي أهمية اسلوبية خطيرة . اذا اصبح من الممكن ادخال اشكال نحوية في اللغة القومية وفق معايير اللغة الاجنبية فلابد ان يتخذ اسلوب الكلام ظلالا اجنبية . وبناء على ذلك تظهر احيانا في تقاليد الترجمة الروسية « التبديلات » التشيكية او الاوكرانية او البيلورسية للكلمة الروسية انطلاقا من اللغة السلافية التي يترجم منها النص(٩) .

كتب س. فلورين مقالته حول الترجمة من الانكليزية الى البلغارية على الصعيد اللغوي الاسلوبي . ويدور الحديث فيها حول ترجمة بعض الكلمات المنفردة والتراكيب والمشتركات اللفظية والمصطلحات والمتجانسات والمفارقات وهناك نقطتان تحتلان مركز الصدارة في المقالة :

ا ـ التغلب على تعدد معاني الكلمة في اللغة الاصلية لغرض تحديد مدلولها الدقيق في النص .

ب ـ النضال ضد المترادفات التقليدية في اللغة القومية لاجل البحث عن المعادل الذي يمتلك ظلالا دقيقة .

قد يبدو للمختصين ان هاتين النقطتين ينبغي ان تتسابا بدلاقة ، ولكن الممارسة تثبت شيئا

آخر . يعرض س. فلورين سلسلة من الامثال الظريفة ـ التي تشير الى انه كلما تعاظمت معرفة المترجم بكلتا اللغتين ، ازدادت خطورة ارتكابه الاخطاء في اختيار المترادفات المتعددة جراء عدم تمعنه الكافي في مجمل النص . تتطرق الامثال التي اعطاها فلورين الى اللغتين الانكليزية والبلغارية ، ولو ان معظمها متناظر ، شانها شان حالات الترجمة المتماثلة من الانكليزية الى الروسية .

سبق وان ذكرنا ان الكتاب يحتوي على عشر مقالات مكرسة لبحث القضايا المحسوسة في الادب المترجم . ويشكل اثنان منها متعة اعلامية وهما مقال ن. ستيفانوفايا عن غيوميليف ، ومقال ست ستانتشيفا عن بينتشو سلافيكوف . وهما على الرغم من احتوائهما على حقائق غنية يفتقران الى تحليل النزعة الفردية في الاعمال المترجمة لدى هذين الشاعرين البلغاريين المظيمين . يقتصر كاتب المقال الاول فقط على تناول اسماء نتاجات جديدة عرفها البلغاريون بفضل تراجم ميليف واهميتها في ابداعه الشعري . وتكرس بضعة سطور لتبيان مميزات هذه الترجمات ، يتحدث فيها عن عدم حرفيتها ومحافظتها على روح النص الاصلي والسمات التي تتسم بها ويطيل الكلام حول ترجمة « هاملت » ولكنه يتناول صفات البطل بدل خصائص اسلوب الترجمة .

المقالة الثانية غنية بالنماذج ولكن يصعب فيها تمييز خصائص تناول بينتشو سلافيكوف لكل من غوته وهاينه واوندلاند وليلينكرون . فحيثما كان يحافظ المترجم ـ حسب كلمات كاتب المقال ـ على « الخصائص » ويخامره « الشعور بالحدود المضبوطة » كان يبتعد فعليا عن الاصل .. الخ .

ينطوي الكتاب ايضا على استعراض لبعض الترجمات من النثر الغربي الى اللغة البلغارية ويكتب ينتشيف في هذا الصدد من الابحاث ما يلي « لا يمكننا الكلام الآن حول تقمص المترجم للمؤلف الذي يترجمه وليس بمستطاعنا التميز بين النزعات الابداعية والفردية » . ان ترجمة النثر اليوغسلافي حديث العهد في بلغاريا ولذلك يصعب علينا الحكم على مدى صحة راي ب. نيتشيف . ولكن تعريفه ـ واسفاه ـ يخطر ببالنا لدى قراءة المقالات المتعلقة بغيوميليف وبينتشو سلافيكوف وهذا العيب يمكننا العثور عليه لدى كتاب المقالات .

تمثل المقالات حول لاعمال المترجمة ، ولناخذ على سبيل المثال تاريخ ترجمة «آناكارنينا» الى اللغة البلغارية الذي كتبته ايف . فاسيفوبا ، متعة كبيرة ولا سيما بالنسبة للقارىء الاجنبي . ان تحليل اسلوب تولستوي من وجهة نظر مهمات

لترجمة يفضي بصورة خاصة الى الكشف عن الطبيعة الاستاتيكية . ويهتم كاتب المقال بالصفات التالية التي يتسم بها اسلوب تولستوي :

الفكرة الرئيسة في خصائص الصورة الفنية عنده : « يستطيع تولستوي عبر بعض الكلمات التفصيلية الموفقة ان يرسم صورة البطل ويؤكد تلك الصفات الثابتة التي يتسم بها اكثر من غيرها » .

تبيان صفات البطل « عبر الانطباعات التي يتركها في الاخرين » .

الاستعمالات المجازية : « لا يحلل تولستوي غالبا معاناة ابطاله تحليلا مباشرا وانما يكتفي بالتنويه عنها عبر الايماءة او المناداة او التلميح » .

لاجل تحفيز ادراك القارىء ــ فان تولستوي لايتركه ابدا على الهامش . بل يثير بوسائله المختلفة نشاطه ويقوده ويضطره ان يرى ما يراه ويفكر ويقرر المسائل كما يبتغي الكاتب ــ .

ان امثال هذه الملاحظات مفيدة لدارسي تولستوي (ونحن من ضمنهم) ولكل من يرغب بترجمته الى اية لغة كانت .

ويحتوي الكتاب على ملاحظات ب.ماكريغويا ــ فاسيليفايا بشان ترجمة اشعار خريستو بوتيف

ويليسا فيتا باغريانا الى اللغة الروسية . تضع الكاتبة ، التي تتميز بشعورها المرهف اثناء تحليلها المميزات الاسلوبية لكلا الشاعرين البلغاريين وترجمتهما الروسية ، في ايدي القراء الروس والبلغار مادة واسعة تستوجب التامل مليا فيهـا .

لابد لنا من التوقف عند مقالتين مكرستين لطريقة النشر في ختام حديثنا عن مجموعة مقالات الكتاب البلغاري . تتعلق الاولى بمبدا انتقاء النص وترجمته والثانية بمسالة التنقيح .

يقترح اتاناس داتشيف كاتب المقالة الاولى الانطلاق من احتياجات « المعاصرة » لدى اختيار ترجمة كلاسيكي الادب لعالمي ــ ويعني بذلك ضرورته الملحة بالنسبة للقارىء المعاصر مع الاخذ بنظر الاعتبار مستوى قابلية القارىء وكذلك مهمات تطوير الادب القومي . لاجدال في ذلك بالنسبة للادب البلغاري والوضع الثقافي العام ، نبذا راي مسلم به . ويشير ا. داتشيف بحق الى الاهمية الهائلة التي تحتلها نوعية الترجمة عند نشر اعمال الكتاب الكلاسيكيين . « لا يمكننا تجاهل مدى الآثار السيئة التي تتركها الترجمة الهلهلة فهي تسيء للكتاب المترجم بصرفها القارىء عن ذلك الادب برمته » . ومن هنا تنشأ ضرورة الاهتمام

بالكادر ، واعداده وذلك بارسال الشباب النابهين ، لفترة طويلة ، الى البلد الذي يزمعون الترجمة من لغته هذا من جهة ، وعلينا الا ننسى من جهة اخرى مصالح اساطين الترجمة الحاليين ونشر الكتب « المهياة والرائعة » التي يقدمونها . ان ترجمة ارسطو البديعة يمكنها « حتى لو كانت عديمة الفائدة اغناء لغتنا وامكاناتنا التعبيرية » . ولابد من طبع افضل الترجمات و لاعمال لاساطين الترجمة القدماء . هل شاخت لغتهم ؟! ربما ! « ولكنها تحافظ على طابعها الفردي وعندما تشيخ » تفقد احدى صفاتها وتكتسب صفات اخرى وتزداد مع الزمن جمالا شانها شان لوحات اساتذة الفن القدماء .

ليست جميع هذه المقولات بالجديدة ولكنها لم تفقد حيويتها ومطابقتها الواقع ، لا بالنسبة الى بلغاريا فقط ، وانما بالنسبة لنا ايضا ولذلك قررت ذكرها .

تثير مقالة س. فلورين المسماة ـ الترجمة الفنية ومراجعتها ـ افكارا وحقائق حادة لارتباطها بواقع النشر لدينا . ويشير س. فلورين ، بعد تذكيرنا بمقولة غوركي بخصوص مسؤولية المراجع امام المؤلف ولغته القومية والادب والقارىء ، الى نمطين من المسؤولية : اولهما امام المجتمع ككل

وثانيهما امام المترجم . وغالبا ما يجد مراجع الكتاب المترجم ، الذي يعمل في دوائر الدولة ، نفسه في وضع صعب : فهو « يضطر احيانا لمراجعة كتب لا تروق له او تتعدى امكاناته أو تراجم يجب رفضها فعليا . وغالبا ما نقوم بهذا الخصوص شئنا أم ابينا بمهادنة ضميرنا وواجبنا امام المجتمع » . ويسرد الكاتب مقتطفات من تقارير ب. انتوكولسكي وم .أوزوف وم .ريلسكي في المؤتمر الثاني للكتاب السوفيات حول صدور ترجمات « ممسوخة » ثم يضيف قائلا : « ان كتبا لامثال ذلك المترجم لا تظهر في اغلب الاحيان ممسوخة وانما يصقلها المراجع صقلا مناسبا ويصلحها بعناء كبير والا وقع عبء الاخطاء والغموض بدرجة متساوية على عاتق المترجم والمراجع . ثم يذهب المترجم بالكتاب المترجم المكتمل الى دار نشر اخرى ويتسلم كتابا آخر للترجمة ، والتاريخ يعيد نفسه . وتكون النتيجة ارهاقا وتوبيخا للمراجع بينما يتعزز اسم المترجم على حسابه » .

ولكن لنفترض ان الترجمة من النوع الجيد حينئذ تبرز « مسؤولية المراجع امام المترجم »وقد وردت كلمات ذهبية بحقها في المقال .

« يكمن الفرق الرئيس بين عمل المترجم

والمراجع في ان الاول يمتلك الحق في طريقة تناول الترجمة بلغته وبكل خصائصه والسمات التي يتميز بها ورايه بالنص الاصلي ، بينما الثاني لا يحق له تصحيح النص حسب ذوقه وفهمه ، بل ينبغي عليه القيام بالمراجعة من مواقع المترجم اذا كانت وافية ومقنعة ووطيدة . واذا لم يتفق مع طريقة تناول المترجم للنص واعتبرها غير صائبة فلا يترتب عليه عموما القيام بمراجعته » .

تحتوي مقالة س. فلورين على صيغة مفصلة لمهمات مراجع الترجمة الفنية . ولكنها تنطوي – حسب رايي – على قضايا ما زالت موضع نقاش . لنقل لا يترتب على مراجع الترجمة الجيدة ان يتدخل في مصطلحات الترجمة مثل اجزاء الاسلوب ومنها الايقاع واصوات الكلام وحرية النحو وتنوعه وترجمة العبارات والجمل اضافة الى تحديد « نغمة السرد العامة » . عندما يكون المراجع كاتبا فان رايه بالكتاب راي زميل ، وغالبا ما يكون مفيدا ولا سيما اذا تمسك بالحدود التي يرتئيها فلورين في التدخل بالنص . » .

تقدم عموما مقالة س. فلورين حول مراجعة الترجمة معونة كبيرة لكل من يقومون بهذا العمل المعقد غير الاصيل ولكنه ضروري ضرورة قصوى .

يعتبر كتاب « فن الترجمة » الصادر في

صوفيا مجموعة متينة ومتنوعة من المقالات وتشكل مساهمة قيمة في علم الترجمة العالمي .

يدرس انطون بوبوفيتش العالم السلوفاكي الترجمة الفنية في كتابه من ناحية بنائها . وتمثل المونوغرافيا التي كتبها محاولة لدراسة « التاريخ الابداعي لفن الترجمة » وتقوم على اساس المفهوم المذكور اعلاه اي « التحول التعبيري » ومن اليسير رؤية « التحول » باعتباره « أساسا للمعادل الوظيفي» «فالمماثلة» التي نادى بها ا. لودسكانوف تعتبر من المسلمات المتعارف عليها في النظرية المعاصرة للترجمة الفنية . بيد ان التعبير عنها لدى لود سكانوف لايتم عبر اصطلاح تعميمي وانما عبر اصطلاح البناء . ان « راي في الترجمة » لانطوان بوبوفيتش يكاد لا يختلف جوهريا عن آراء لود سكانوف وايرجي ليفي وا.ف. فيودوروف او كاتب هذه السطور . واذا كان لود سكانوف يؤكد على الدقة في انجاز المترجم لوظيفته فان بوبوفيتش يشير الى ان « التحولات التعبيرية » تعتمد على مهمات الدقة في نقل النص الاصلي » ويتجلى ابداع المترجم في مضمار الفن في الامانة للاصل برمته »(١٠) . يعتقد لود سكانوف بامكانية تحقيق هذا الهدف لدى الاستعانة المذكورة اعلاه ، بينما تحمل تلك الطرق عند بوبوفيتش طابعا

خصوصيا من « التحولات التعبيرية » . وهو لا ينظر اليها نظرة ديناميكية حركية لبلوغ الهدف ، بل نظرة ثابتة باعتبارها سمة من سمات النتائج . ولذلك نعثر ، في مجمل « التحولات التعبيرية » على – مقياس اسلوبي – « او حسب اصطلاح ا. بوبوفيتش » على « النمذجة » اي « ترجمة العناصر التعبيرية النمطية » ، ولنقل بعبارة اخرى الكلايش ومتناظراتها « والنزعة الفردية » وتعني « ترجمة العناصر التعبيرية غير النمطية » .

ولنتكلم ببساطة : تستوجب الترجمة الادبية الاعتيادية وجود بداية ابداعية لدى المترجم تمكنه من خلق فريدة ادبية اي نتاجا فنيا .

تتغير مثل هذه الاستنتاجات الذهنية ، التي تسجل عدم الدقة في اسلوب الكاتب ، في الفصول التالية من الباب نفسه المسمى « الترجمة كتفسير او بناء الترجمة » ان ا. بوبوفيتش « يعيد اعتبار » مصطلح المقاييس الاسلوبية بعدما يدرس اشكال الترجمة من وجهة نظره كمشارك في الادب القومي ويتتبع حينئذ خطى الفيلولوجي البولوني ا. بالتسرزان(١١) ويرى بعدئذ في قسم « مقاييس التفسير » شيئا مناقضا وهو امكانية دراسة احداث « التحولات » المعمارية والفكرية ، ضمن حدود هذه « المقاييس » ، بل حتى داخل

المواضيع ؛ ويورد مثلا على القول الاخير « حذف الادوار الفلسفية للاصل وحلول العناصر المحورية والمواضيع محلها » . ويظهر « التغيير » ، في حدود « التحولات » الممكنة وفق هذا التصنيف ، يتعلق « ببعض عناصر البناء والزمن والمجال والشخصيات والاحداث (الموضوع) . يمكن الاستغناء عن بعض العناصر في النص وتتحقق التحولات النمطية في اماكن اخرى كتغيرات مباشرة في الخصائص الاسلوبية النمطية الاساسية في النص الاصلي » .

ويمكن اجمال ذلك كله ضمن الاصطلاح الذي قدمه تشيرماك وهو الترجمة الذاتية وهنا يطرح السؤال التالي : كيف يمكننا حينئذ التمييز بين الترجمة الذاتية والترجمة اللاذاتية اعني نقل النتاج وتكييفه حسب الموتيفات وانماط الترجمة الاخرى المتقاربة التخوم من بعضها ؟ . التخوم بين انماط الترجمة ممحوة في كتاب ا. بوبوفيتش وقد ادخل عمليا ضمن اطر الترجمة الفنية جميع رتبها من المقتبسات وحتى استعارة حرة ووسمها بميسم الموضوعية .

يشير ا. بوبوفيتش في مستهل كتابه الى الترابط بين النظرية والترجمة ، ويمكن للنظرية :

١ ــ ان تبين وتشير الى افاق الممارسة الادبية .

٢ ــ باستطاعتها التعليق على (post factum)

ويعني اثبات الحقائق الادبية الموجودة ٣ ــ يمكنها خلق اتجاه ادبي مناسب يكون متوازيا مع الانجازات المثمرة الجديدة . وعلينا ان ندرك ان ا. بوبوفيتش ينتمي الى منظري الصنفين الاول والثالث . وبالرغم من ذلك لم يستطع الاستغناء ــ كما راينا ــ عن « التعليقات » بل حتى « اثبات » الحقائق الادبية التجريبية . ووفق ملاحظته الصادقة « فالعلاقة بين النظرية وممارسة الترجمة امتن مما هي عليه بين النظرية والانواع الاصيلة » ومن الواضح ان جوانب الضعف المشار اليها اعلاه في مواقفه النظرية تنعكس احيانا على تحليلاته المحسوسة في الفصول التاريخية التالية من الكتاب . يتناول الكاتب فيها استنادا الى مادة من المظاهر الضخمة المستقاة من تاريخ الترجمة الادبية في سلوفاكيا القضايا التالية :

- موقف المترجم الفكري ونوعية اختياره « ولا نعني طبعا اختيار النص الاصلي فقط وانما نظام ادواته التعبيرية » .
- الاعراف الادبية التي « تقيد المترجم » ومنها الترجمة المحسوسة للنص الاصلي .
- ابداع المترجم بالارتباط مع ابداع الاتجاه الادبي .

ـ مدلول معاني التحولات الايقاعية في الترجمة الفنية .

ومن ثم يقوم بمحاولة للتحليل الاجمالي لابداع المترجمين الكلاسيكيين استنادا الى مبدأ التحول التعبيري .

قام صموئيل شتور عام ١٨٤٢ بتحليل الترجمة السلوفاكية ـ والروسية لحد ما ـ لبلاد (Ballad) « المساس » ليتسكيفتيش وترجمها بوشكين تحت عنوان « القائد » فاظهر بصورة مبينة افضلية التحليل البنائي لكل من الاصل(١٢) والترجمة تعين الكاتب على أن يبرز ويوضح ارتباط ابداع المترجم بالشحنات الشعرية والطرق النمطية والقوالب الثابتة المتمكنة في الادب السلوفاكي ابان ترجمة « المساس » . ادت فكرة المترجم حول النوع الادبي للبلاد (Ballad) الذي ابدعه ميتسكيفتش الى القراءة التقليدية لرائعة ميتسكيفتش .

يعرض ا. بوبوفيتش هذا كله عرضا مقنعا يغبط عليه ، ولكن ثمة نقطة ضعف في بناء هذا الفصل الذي هو افضل فصول الكتاب ، فالتنظيم عدو خفي للنزعة الفردية وبعد ان حلل نواقص الترجمة واشار الى مجموعة من الاسباب والنتائج

واستنتج من الحادثة المذكورة مقياسا « نظاميا » لتقييم الترجمة لم يشر الكاتب في اي موضع من كتابه الى مقياس موهبة المترجم واكتفى بامكاناته في التغلب على التقاليد . يمكننا تعليل عمله هذا بسعيه الى تحليل ملائم . ولكن امن **الملائم تحليل النتاج الفني مع وضع الفنان خارج قوسين ؟**

لعل ميتسكيفتيش استطاع تحطيم التقاليد في ظروف متساوية نسبيا مع ظروف المترجم « بل حتى قبله بخمس عشرة سنة » ، ولكن تترتب على ذلك امور طبيعية وهي ان كل عبقرية تحطم التقاليد تهدف الى تطويرها ! والا لتوقفت حركة السير الى امام . ومن الارجح ان ميتسكيفتيش قد فعل ذلك عفويا « وبهذا الخصوص يظل التحليل المدهش لبنية النص الاصلي « مشوشا » لحد ما وقد استعرضنا دقائق نسيجه الفني انطلاقا من خبرة قرن ونصف . في الحقيقة يقتضي واجب المترجم ، خلافا للكاتب ، تحليل هذه البنية ، وقد اعتبرنا سابقا هذا الجانب من اهم جوانب مهنته ، ولكن هذه قضية اخرى .

اذا القينا نظرة على ترجمة ا. بوبوفيتش لبلاد ميتسكيفتش وجدنا انه وضع بين قوسين نزعة المترجم الفردية او اذا تحدثنا ببساطة عن

امكاناته الفنية »(١٣) بينما يغفل الباحث احيانا اغفالا مذهلا ذلك العامل المهم وهو مميزات النوع الادبي اثناء تحليله الترجمة الكلاسيكية السلوفاكية لحكايات كريلوف الشعرية التي قام بها بوغوسلاف نوساك ــ نيزابودوف . وهو بين حين واخر ينقل على حساب المترجم تلك « التحولات » في الموضوع والاسلوب وغيرها ويغض النظر عن انه يحلل ترجمة حكاية شعرية تثبتت خصائص نوعها الادبي منذ عصور موغلة في القدم واكتسبت تجانسا وطنيا املته تلك « التحولات في الموضوع » ذاتها على نطاق واسع للغاية . وعمل كريلوف على هذا النمط وكان لافونتين مرجعا له ، وقد اعاد بدوره كتابة حكايات ايزوب بصورة حرة تماما .

يتطلب النتاج الفني تناولا اجماليا ويفضي التغاضي عن ذلك العامل المهم او غيره الى اعوجاج في الاستنتاجات .

وما خلا ذلك فان معظم تحليلات الكتابمتينة ومفيدة وعلينا ان نرحب بطموح الكاتب في تاسيس نظام منهجي لتحليل الترجمة .

تحتوي فصول الباب الاول من الكتاب على العديد من الافكار المتمة المكرسة لقضية مكان

الادبيات المترجمة في العملية التاريخية ـ الادبية وخصائص تطور الترجمة الفنية في سلوفاكيا .

يفترض تحليل الترجمة من خلال تتابعها الزمني ، اننا على علم باسسها الاصلية والتراجم الاخرى ، وبموقف المترجم من الواقع الذي يصوره النص الاصلي ، ووضع النتاج المترجم المذكور في مجمل الادب القومي ، ونهدف من وراء هذا التحليل الى ادراك التغيرات التي ادخلتها الظاهرة الجديدة في سياق المرحلة . ولا مناص لنا ، من استرجاع ما جاء في كلام ميكولاش باكوش الذي اورده ا. بوبوفيتش : « يخلق الطابع الاسلوبي لحقبة معينة نتاجا ادبيا يسهم مساهمة فعالة في التطور المعاصر ، لانه يمثل بناء مرحليا متطورا ويحتل مكانا طليعيا في هرم اتجاهات التطور »(١٤).

درس ا. بوبوفيتش المشاكل الخصوصية في الترجمة السلوفاكية انطلاقا من هذا المنهج التاريخي ـ الادبي ، ورسم لوحة شديدة التميز وطريفة وهي تشكل بلا ريب جزءا من التاريخ العالمي المقبل لفن الترجمة .

* * *

ظهر قبيل مئتي سنة ، في نهاية القرن الثامن عشر عندما تدفق على روسيا سيل من

الترجمة لفن المسرحية الاجنبي ، لدى المنظرين تعريف للترجمة الحرة على انها « اضفاء للطابع القومي » . ولم يطرأ تغيير على المحور ولكن الابطال الاجانب اصبحوا روسا ، وتبدلت وضعية العبارات . وبكلمة واحدة تكيفت النتاجات وفقا للمفاهيم الوطنية التقليدية . ولم تختص روسيا وحدها بمثل هذه المرحلة في تطور الادب المترجم . وقد اشار احد الكتاب الى ذلك الكتاب الذي يحتوي مجموعة مقالات بلغارية حيث تم في بلغاريا منذ المراحل الاولى اضفاء « صيغة بلغارية » على النتاجات المترجمة و « جرى تكييف النتاجات الاجنبية لحياتنا » (١٥) . والآن يحدث شيء مشابه لذلك ازاء نظرية الترجمة الفنية . ففي البدء يعمل الباحثون في بلدان عديدة الى « اضفاء الطابع القومي » عليها وهناك حدود لمثل هذه المناظرة كما هو الحال لدى غيرها . ويدور الحديث في الحالة المذكورة حول صياغة المبادىء والمسلمات التي توصل لها منظرو البلدان الاخرى والتي يمكن استخدامها في وقائع الممارسات القومية . وعندئذ تتجلى فائدة مثل هذه الاعمال للمترجمين القوميين .

ولكن كل بحث اذا كان بحثا حقيقيا يقدم العلم ، اذ يظهر في عملية دراسة هذه القضية

جوانب جديدة للدراسة وتبرز استنتاجات جديدة من خلال التحليل . ويشكل كلا الكتابين اللذين تكلمنا حولهما متعة لا ريب فيها لا بالنسبة للمترجمين البلغاريين والسلوفاكيين حسب وليس لدى مؤرخي الادب والترجمة ، وانما بالنسبة لجميع من تهمهم هذه القضية في اي بلد من البلدان .

المصـــادر

١ ـ « الفن ـ مترجما » مجموعة مقـالات . صوفيـا . دار نشر « الثقافة الشعبية » ١٩٦٩ .

٢ ـ نشر مقال س . فلورين في كتابنـا هـذا تحـت عنـوان « الطرق الضرورية » .

٣ ـ نشر هذا المقال باللغة الروسية في المجموعة السادسة من « فن الترجمة » موسكو « سوفيتسكي بيسـاتل » ١٩٧٠ ص ٣٢ ـ ٥٦ .

4. Anton Popovic. Ruská literature na Slovenskuv rokach 1863-1875. Bratislava Slonensleg Académie Vied, 1961.

5. Anton Popovic. Preklat a vyraç Bratislava, Vyd. Slovenskey Vied 1968.

٦ ـ « الفن في الترجمة » . ص ٢٠ . يعني الرقم الذي يرد بعد المقتطف فيما بعد الصفحة في الكتا بالمقتبس منه .

٧ ـ ا . س . غرين . فاند انغو . الاعمال الكاملة . ج ٥ . موسكو . دار نشر « البرافدا » ١٩٦٥ . ص ٢٩٧ .

٨ ـ تنتهي الاسماء احيانا في اللغة البلغارية بت ، تو ، لي مما يضع حدا لتنويع القافية .

٩ ـ يمكنك ان تجد دراسة تفصيلية في مقالتـي « المونـات والحواجز » « فن الترجمة » ١٩٦٢ . موسكـو . دار النشر « سوفيتسكي بيسـاتل » ١٩٦٣ . ص ١٥٣-١٥٧ .

١٠ ـ اشـير هنا وفيما بعد الى رقـم الصفحـة في كتاب ا بوبوفيتش .

11. Eduard Balzeren. Sztuka tlumaczenis a styl. In i stulia Z teorii i historic poezji. Wroclaw etc., 1967.

١٢ ـ ليس من الممكن هنا ، وبالاسف ، لبيان بنية «المساس» كما اوضحها ا . بوبوفيتش ولكن تحليلة كان من العمق والشمول لرائعة ميتسكيفتيش بجميع روابطها الداخلية ودلالاتها واسلوبها بحيث وضمناها تحت ايدي مترجمي ميتسكيفتيش في جميع انحاء البلاد .

١٣ ـ من الملاحظ انه يحذر في القسم النظري لنتاجه من الخطر الذي يتعرض له مؤرخ الترجمة الكامن في « تبني اخطاء اساتذة الدرجة الثالثة من المترجمين باعتباره اتجاهـا اسلوبيا » (٣٨) .

14. Jozeh Cermak. Preklad Z hladiska intepretace.

محاضرة القيت في ندوة الترجمة المنعقدة في دوبيتشس ٢٣-١١-١٩٦٧

١٥ ـ « الفنون مترجمة في عملية الترجمة »

الفهرست

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ـ بغداد

« ٦٩ لسنة ١٩٧٦ »

دار الحرية للطباعة ـ بغداد

١٣٩٦هـ ـ ١٩٧٦م